Pamph.
LE. H.
S.

Prolog und Epilog im mittelalterlichen englischen Drama.

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der Philosophischen Fakultät

der Großherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität

zu Giessen

eingereicht von

OTTO SPAAR

geboren in Rockenberg (Hessen).

---

3 1761 09621735 1

LIBRARY
JUL 12 1922
UNIVERSITY OF TORONTO

GRÜNBERG 1913.
Buchdruckerei H. Robert.

Prolog und Epilog im mittelalterlichen englischen Drama.

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

bei der Philosophischen Fakultät

der Großherzoglich Hessischen Ludwigs-Universität

zu Giessen

eingereicht von

OTTO SPAAR

geboren in Rockenberg (Hessen).

GRÜNBERG 1913.

Buchdruckerei H. Robert.

Genehmigt durch das Prüfungskollegium am 20. Februar 1913.

Referent: Dr. Horn.

Meinen lieben Eltern.

Herrn Professor *Dr. Horn* für die freundliche Anregung und die liebenswürdige Unterstützung der vorliegenden Arbeit meinen verbindlichen Dank.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
I. Hauptteil: Das englische Drama des Mittelalters (bis 1538):
A. Die lateinischen Liturgien und Spiele 4
B. Das Drama in der Landessprache: 5
1. Die Vermittlung der Figur am Anfang des Spieles . . 8
2. Der Prolog:
a) Bezeichnung, b) Verbreitung, c) lokale Stellung, d) Umfang, e) Form, f) Aufführung, g) Inhalt, h) Allgemeines, Besonderes 13
3. Die Vermittlung der Figur am Ende des Spieles . . 33
4. Der Epilog.
(Unterabteilungen wie beim Prolog I. B. 2.) . . . 36
II Hauptteil: Das Drama mittelalterlichen Stils, unbeeinflusst von der Antike, in der Neuzeit (bis 1581): 53
A. Die Moralität:
1. Die Vermittlung der Figur am Anfang des Spieles . . 54
2. Der Prolog.
(Unterabteilungen wie oben, ohne c) 54
3. Die Vermittlung der Figur am Ende des Spieles . . 63
4. Der Epilog.
(Unterabteilungen wie oben, ohne c) 65
B. Das Mysterium 70
Schluss 72

Literaturverzeichnis.

Das ernste englische Drama ging zum Hauptteil von dem christlichen, liturgischen Gottesdienst aus. Die ersten Belege sind die lateinischen, liturgischen Osterfeiern, deren älteste aus dem 10. Jahrhundert stammt. Zu diesen lateinischen Anfängen gesellten sich auch anglonormannische Spiele, die jedoch keine grössere Bedeutung gewannen. Erst als die geistlichen Aufführungen aus der Kirche heraustraten, verweltlichten und in der Landessprache abgefasst wurden, war eine umfassendere Entwicklung der dramatischen Kunst gewährleistet. Der Aufschwung zeigt sich in den Mysterien, Mirakeln, Moralitäten. Daneben stehen die für unsere Betrachtungen nicht wesentlichen dramatischen Betätigungen mehr volkstümlicher, gewöhnlicher Art wie die Robin Hood-Spiele, Maskeraden, Maifeiern und dergleichen. Im 16. Jahrhundert erhielt das englische Drama von aussen her die bemerkenswerteste Förderung durch die Einwirkung der Antike. Die Zeit vor diesem Einfluss gilt uns als Zeit des mittelalterlichen (kritisch-ästhetisch, nicht zeitlich gefasst, nicht Drama des Mittelalters) englischen Dramas. Die Dramen der folgenden Periode sind zuerst viel stärker antikisierend, z. B. Gorboduc, Ralph Roister, als die späteren der „University-Wits“ Lyly, Kyd, Green, Marlowe, die das mittelalterliche und antike Drama zu verschmelzen wissen. So erreicht hier erst das mittelalterliche Drama sein Ende. Als Zeitpunkt sei das Jahr 1581 angenommen, in dem Lyly, der erste der „University-Wits“, als Dramenschreiber auftritt, und die Übersetzung der zehn Tragödien Seneccas von Jasper Heywood erscheint.

Dieser ganze Zeitraum vom 10. Jahrhundert bis 1581 kann aus inneren und zeitlichen Gründen in zwei Abschnitte geteilt werden. Der erste Teil betrachtet das englische Drama des Mittelalters, d. h. die frühesten, lateinischen, liturgischen Dramatisierungen, sodann die Mysterien, Mirakeln, die

älteren Moralitäten und Interludien bis zum Jahre 1538 und zwar ohne Einteilung in diese Gruppen, da die Verschiedenheit des vorgeführten Stoffes für die vorliegende Abhandlung fast gar keine Bedeutung in diesem ersten Abschnitt gewinnt. Das Jahr 1538 ist in verschiedener Hinsicht bedeutsam. In diesem Jahr wird König Heinrich VIII. von England exkommuniziert. Nachdem so das letzte Band mit Rom zerrissen ist, kann die für die Neuzeit so bedeutungsvolle Reformation in England festen Fuss fassen. Sie blieb auch nicht ohne Einfluß auf das mittelalterliche englische Drama. Die Glaubenserneuerung entzieht den altreligiösen Mysterien und Mirakeln allmählich den Boden, kommt aber dem Geiste der Moralität in sofern entgegen, als sie allgemein menschliche Fragen berührt und zu polemischer Stellungnahme Gelegenheit gibt. Ferner erscheinen in diesem Jahre John Bales Moralitäten, in denen zuerst wenn auch in anderer Form die Bezeichnung auftaucht, die dem Prolog seitdem immer anhaftet.

In dem zweiten Teil soll dann das Drama von 1538 bis 1581, soweit es von der Antike wesentlich unberührt blieb (Ward-Waller, Cambridge History of English Literature, Band V, Kapitel 3—5), behandelt werden. Aus der Betrachtung scheiden also aus: die lateinischen, humanistischen Schuldramen und dergl. wie Acolastus, Richardus III., Übersetzungen wie G. Gascoignes Supposes, die Bugbears, die humanistischen Dramen wie Prodigal Son, Disobedient Child, Jacob and Esau, antikisierende Lustspiele wie Ralph Roister, Jack Juggler, Misogonus, Gammer Gurton's Needle, Glass of Governement, Tragödien wie Gorboduc, Sir Clyomon and Clamides, Gismond of Salerne, Promos and Cassandra, ferner alle Dramen nach 1581, dazu auch noch Moralitäten wie Three Ladies of London 1584, Rare Triumphs of Love 1589, Three Lords and three Ladies of London 1590, Liberality und Prodigality um 1600. Richard Edwards „Damon and Pythias", John Pickeryngs „Horestes", R.B.'s „Appius and Virginia" und Thomas Prestons „Cambyses" seien in die Reihe der hier zu betrachtenden Dramen gestellt, da sie nichts Klassisches an sich haben als den Stoff (Cambridge History of Engl. Lit. V, 63). Die Moralität spielt in dem letzten

so begrenzten Zeitabschnitt eine hervorragende Rolle; in sich ziemlich abgeschlossen steht sie in auffälliger Blüte, während über das Mysterium wenig zu sagen ist.

Wie das Drama machen auch Prolog und Epilog eine Entwicklung durch. Es ist unsere Aufgabe, diese für das mittelalterliche Drama zu schildern. Prolog und Epilog haben keine selbständige Existenz; sie sind Begleiterscheinungen von Kunstwerken und fallen mit diesen. Sie sind ein Mittel zum besseren Verständnis des Kunsterzeugnisses, das sie umrahmen. Nicht immer ist die Mittlerrolle von Prolog und Epilog rein ausgeprägt. In Drydens Zeit und besonders bei diesem nehmen sie als philosophisch-ästhetische Gedichte eigenen Kunst- und Gedankenwert an. Das ist jedoch eine vorübergehende Erscheinung, zumeist dürften sie wohl eine Vermittlung zwischen dem Kunstwerk und dem Geniessenden sein. Der Dichter oder Schauspieler hat dem Publikum noch etwas mitzuteilen. Dieses Bedürfnis liegt teils in der Art des Vorzutragenden selbst begründet, teils in der Psyche der Zuhörerschaft. Aendern sich diese Bedingungen, so kann auch das Bedürfnis einer Vermittlung sich steigern oder schwinden, und damit erscheint oder fehlt Prolog und Epilog. Es können jedoch noch andere Gründe das Vorkommen oder Fehlen der Vermittlung nach sich ziehen. So wird sie z. B. aus Tradition weiter gesetzt und beibehalten, während andererseits mangelhafte Ueberlieferung der Dramen sie verschwinden läßt.

I. Das englische Drama des Mittelalters (bis 1538).

A. Die lateinischen Liturgien und Spiele.

Von ihnen sind nur noch wenige erhalten. Will man den Prolog schon in der Osterliturgie aus dem zehnten Jahrhundert von Ethelwold, in der Regularis Concordia Monachorum, (Chambers, Mediaeval Stage II, 309) erkennen und auch im Dubliner „Quem Quaeritis“ aus dem vierzehnten Jahrhundert (Chambers II, 315)? Die lateinischen Bühnenanweisungen lauten: Dum tertia recitatur lectio quatuor fratres induant se, quorum . . ., Dumque tertium percelabratur responsorium residui tres succedant, omnes . . . (Ethelwold) und Finitio III. Ro cum . . . (Dublin). Man könnte versucht sein, die Lectio, wie sie sich auch im anglonormannischen Adams-Spiel findet, die wahrscheinlich die lateinische Bibelstelle über die Osterbotschaft enthielt und das Responsum, das, wie Chambers II, 25 mitteilt, mit: Dum transisset Sabbatum . . . beginnt, als erste sich findende Prologe anzusprechen. Die Sachlage ist jedoch wohl hier eine andere; nicht die Lectio und das Responsum leiten das Spiel ein, sind seinetwegen da, sondern umgekehrt ist das Spiel nur eine Illustration, Erläuterung der Bibelstellen. Einen epilogartigen Schluß gibt hingegen das Tedeum, so . . . Finita antiphona Prior . . . incipiat hymnum Te deum laudamus . . . (Regularis Concordia) und Qua finita, executor officii incipiat: Te Deum laudamus (Dubliner Quem Quaeritis). Diesen Schluß haben auch gegebenen Falls die lateinischen Ludi „Lazarus“ und „Daniel“ des Hilarius, der vermutlich Engländer ist, eines Schülers Abelards aus dem Anfang des zwölften Jahrhundert. Die Schlußanweisung lautet bei ihnen: Quo finito, si factum fuerit ad matutinas Lazarus (Darius) incipiat: Te Deum laudamus. Si vero ad Vesperas: Magnificat anima mea Dominum. Hierin finden wir zugleich einen Anhaltspunkt für die Beurteilung

dieser Erscheinung. Das Tedeum ist das Ende der Frühmette, an seine Stelle kann auch der Schlußgesang der Vesper treten, wenn das Spiel zu dieser Zeit vor sich ging. Die Liturgie gibt also, ohne daß man es besonders beabsichtigt, der Aufführung einen passenden Schluß. Das Tedeum am Schlusse erscheint fast immer in den mittelalterlichen lateinischen Mysterien und hält sich im englischen landessprachlichen Mysterium bis in das fünfzehnte Jahrhundert. Mit ihm, als einem Überbleibsel aus dem älteren liturgischen Drama, endigen Towneley Mysteries XXX: The Judgement, The Play of Sacrament aus Croxton und das Digby-Spiel: Mary Magdalene. Liegt dieser Schlußgesang jedoch viel zu fern und noch mehr Lectio oder Responsum, um mit Epilog bezw. Prolog verglichen zu werden, so ist doch nicht zu leugnen, daß jene wie diese das Spiel begrenzen, es sozusagen einrahmen, wenn es auch nicht besonders erstrebt wird, sondern organisch aus dem Ritus erwächst. Die Ausbeute kann für diesen Teil der Entwicklung der dramatischen Kunst nur eine geringe sein. Das wenige Material läßt keine weitere Betrachtung zu. Doch kann man wohl mit Sicherheit schließen, daß das lateinische Drama und zudem noch zu rein kirchlichem, liturgischem Zwecke keine allzu vielseitigen Entwicklungsmöglichkeiten hatte. Erst als das Englische die Sprache der Spiele wurde, und die dramatischen Veranstaltungen aus der Kirche heraustraten, konnte für das Drama eine freiere Entwicklung beginnen.

B. Das Drama in der Landessprache.

Mysterien, Mirakeln, Interludien und Moralitäten sind die verschiedenen Bezeichnungen der Erzeugnisse der dramatischen Kunst jener Zeit. Diese reinliche Scheidung nach Inhalt und Art braucht bei unserer Betrachtung von Prolog und Epilog nicht berücksichtigt zu werden, da im allgemeinen der Inhalt des Stückes keinen allzubedeutenden Einfluß auf sie gehabt und ihre Technik mehr oder weniger gleich war oder wenigstens so, daß keine grundsätzlichen Verschiedenheiten bestanden.

Bemerkenswertes wird immerhin berichtet werden. Prolog und Epilog haben den Zweck, das Kunstwerk dem Publikum zu vermitteln und zwar stehen sie zu Anfang und Ende dessen, was der Hörer und Zuschauer in sich aufnehmen soll. Das Kunstwerk an sich besteht aus dem Inhalt, dem zu Vermittelnden, und dem Spiel, dem Mittel, die getrennte Gebiete von Dichter und Schauspieler sind. Eine Vermittlung des Vorgetragenen faßt also zugleich die des Inhaltes und die des Vortrages, des Spieles, ins Auge. Wer aber übernimmt diese Aufgaben? — Sicherlich doch die Aufführenden. Der Spieler ist auf der Bühne in seiner Rolle, er ist Figur des Stückes. Als solche kann er zuerst aus dieser selbst heraus vermitteln, besonders später als moralisierende Allegorie, dann mehr in Rücksicht auf den Inhalt, also im Namen des Dichters, dann wieder mehr wegen des Spiels, also im Namen des Schauspielers. Die Freiheit der Figur, sich ohne weiteres an das Publikum zu wenden, ist etwas seltsam. Massinger gibt in späterer Zeit eine Bühnenanweisung, die wohl diese Bedenken zerstreuen sollte. Er ordnet an, daß die Figur, die eben noch spielte, um die Schlußvermittlung zu sprechen, vortreten sollte, um so äußerlich zu zeigen, daß sie aus dem Kreis der anderen Figuren herausgetreten, die eigene Rolle verlasse, um sich dem Publikum durch das Vorkommen zugleich als Schlußvermittler zu nähern. Dieser Ausweg wurde erst viel später gefunden. Unsere Zeit, gedrängt durch die anwachsende Bedeutung der Vermittlung, macht die Figur selbständig, nimmt sie aus dem Spiel heraus und gibt ihr, je nachdem sie mehr im Namen des Dichters oder des Schauspielers redet, einen entsprechenden Namen. Es entsteht so der neue Stand des unabhängigen Vermittlers, und mit ihm setzt erst die eigentliche Betrachtung des selbständigen Prologs und Epilogs ein. Die Vermittlung der Figur ist jedoch keineswegs bedeutungslos. Sie soll als verwandte Erscheinung darum hier gewürdigt werden.

Der Schauspieler wendet sich in seiner Rolle direkt vermittelnd an das Publikum; dieser Art steht eine indirekte Vermittlung der Figur an das Publikum gegenüber. Es ist das der Monolog, der auch Aufklärung und Vermittlung bringt.

In den Kollektivmysterien, aber auch in den andern spielt er als Moral-, Recitations- und Rekapitulations-Monolog eine bedeutende Rolle, so Ch. (Chester Plays) Stück 1, 2, T. (Towneley Plays) Stück 3, 4, 10, Y. (York Plays) Stück 2, 8, 10, 48 und sonst noch öfter. Diese indirekte Vermittlung darf und soll uns hier nichts angehen, ebensowenig wie die bezügliche, d. h. das an die auftretenden Personen Gerichtete ist auch für die Zuhörer zutreffend, so z. B. die moralischen Betrachtungen zu Anfang und Schluß und die Segenswünsche. So ist auch Y. Stück 15 (Anfang) des Schäfers „Brüder gebt Acht und hört!“ an seine Mitschäfer auch auf den Hörer bezüglich. Daß das Stück selber an sich schon vermittelt, nämlich seine Moral, fällt hier selbstredend ganz außer Betracht. Was uns hier angeht, ist nur die direkte, an das Publikum gerichtete Vermittlung. Einer besonderen Betrachtung bedarf jedoch noch die Stellung des Publikums im Mysterium (aber auch über dieses hinaus zieht die zu betrachtende Besonderheit ihre Kreise). Das Publikum ist nämlich mitunter etwas ganz anderes als Zuhörerschaft. Es wird zuweilen mit in das Spiel hineingezogen; es wird so zum Volke Israel und als solches T. 7, Ch. 5 zweimal angeredet. Wie hier wird es zwar nicht immer als solches angesprochen, und doch ist es aus der Leere der Scene, aus dem Inhalt der Rede (T. 16 Zeile 76) zu ergänzen. In allen diesen Fällen ist es nur stummer Spieler. Diese Stellung des Publikums liegt außerhalb unserer Betrachtung, da sie rein stofflich nur das Stück selbst angeht. Die gerade entgegengesetzte und gewöhnliche Art der Stellung des Publikums ist die als geschlossene Zuhörerschaft. Zwischen diesen beiden Extremen kann das Publikum noch eine dritte, eine Mittelstellung, einnehmen, die jedoch eine sehr untergeordnete Rolle spielt. Die Zuschauer sind hier die Folie zu der Spielerschaft auf dem Theater, d. h. die Menge. Beziehungen und Berührungspunkte hat diese Art der Stellung des Publikums mit den beiden anderen. Die Mittelstellung tritt gewöhnlich unter gleichen Bedingungen und Umständen in Scene. Pharao, Herodes, Pilatus, aber auch Imperator, Miles, Nuntius, Caiphas (jedoch nicht so oft) ziehen sie durch ihr Auftreten nach sich.

Sie fordern die Menge auf stillzustehen, zuzuhören und achtzugeben. Sie richten diese Forderungen zugleich auch an ihr Gefolge, an die Spieler. Manchmal will es scheinen, besonders wenn Anreden wie „bewsheres, seniours, lordinges“ verwendet werden, daß sie sich ausschließlich an die Spieler wenden; der beabsichtigte Einfluß auf die Zuhörer ist jedoch offensichtlich. Zur Wirkung auf die Lachmuskeln sind die Aufforderungen meist bramarbasierend, bombastisch aufgeputzt. Die Berechtigung zu solchen Aufforderungen und Drohungen wird gewöhnlich damit begründet, daß sie Gewalt über Leben und Tod haben. Pharao, Herodes, Pilatus nennen dabei auch noch ihre Namen und rühmen ihre Macht und Herrschaft. Es ist das eine beliebte humoristische Wendung geworden, so: T. 8, 9, 14, 16, 20, 22, 23, 26; Y. 11, 19, 29, 30, 32, 33, 34, 36, 38; Ch. 19, ferner Herod's Killing (Digby Play), abgeschwächt im Munde des Bischofs Ludus Coventriae 10. Doch nun zu wichtigerer Betrachtung.

1. Die Vermittlung der Figur am Anfang des Spiels (an das Publikum als Publikum).

Diese Vermittlung tritt verstreut auf und ist bald länger und bald kürzer. Während die Namennennung der Figur in den vorigen Fällen (mehr zur Begründung diente und) nicht unbedingt notwendig zum Verständnis des Stückes war, ist sie es jetzt hier; vor allem da, wo mehr Monolog als Dialog vorhanden ist. Schon im Adamsspiel nennen sich die auftretenden Personen selbst; ebenso in Harrowing of Hell, dessen Vorführungsweise jedoch nicht feststeht. Ferner in Lud. Cov. 4, 5, 6, 7, 25; T. 7, 19, 25; Y. 30, 37; Ch. 23, 18. In Lud. Cov. 4 stellt Noah sich, seine Frau und Kinder vor ähnlich wie Dux Moraud sein Weib und sein Gefolge. Besonders häufig ist diese Vorstellung in den Pageants der Kollektivmysterien, in denen eine Häufung vieler mehr monologisierender Personen stattfindet, wie in den Propheten- und Höllenfahrt-Stücken. Parallelen finden sich dazu im Mysterium des Kontinentes. Diese Selbstvorstellung ist meistens ein Zeichen der

geringen dramatischen Geschicklichkeit der Zeit. Anders liegt es wohl und hat Beweggründe religiöser Art, wenn Gott in den Zyklen als erster auftritt („Ego sum alpha et omega"), seine Macht rühmt und seinen Namen nennt Y. 1, Ch. 1, 2, Lud. Cov. 1, T. 1. Aehnlich verhält es sich, wenn Jesus sich als Gottes Sohn Ch. 13. vorstellt. Zu Anfang des Stückes werden auch Grüsse von den Figuren an das Publikum gerichtet, so Y. 27 Jesu Friedensgruß und T. 19 Johannes Segenswunsch. T. 2 tritt Garcio, der Knecht Kains, auf, begrüßt die Menge, gebietet auf humoristische Art Ruhe, beschreibt seinen Herrn und fordert auf, diesen bei seinem Erscheinen zu bewillkommnen und verabschiedet sich. Darauf erscheint Kain pflügend und fluchend. Garcio tritt hier von der Bühne ab, wie später der professionsmäßige Prologsprecher. Es liegt das wohl hier in der Scene und gibt rein zufällig nur eine Ähnlichkeit, zumal Garcio kurz darauf von Kain gerufen wird und lediglich Figur ist. Lud. Cov. 21 ermahnt Johannes der Täufer seinem biblischen Vorbilde gemäß (er ist der einzige auf der Bühne, später tritt noch Jesus auf) das Volk zur Buße; ähnlich Lud. Cov. 23 Jesus, Y. 37. Hier kann es zweifelhaft sein, ob das Volk die Juden oder das englische Volk vorstellt. Im ersteren Falle würde die Anrede dann scenisch-stofflich sein, während sie im zweiten aus dem eigentlichen Inhalt des Stückes heraustritt, um Ermahnung an die Zuschauer zu sein. Betrachten wir die einzelnen Fälle der Vermittlung, ob nun an die Menge oder an das Publikum gerichtet, so läßt sich leicht erkennen, daß alles das auszuschalten ist bei unserer spezielleren Betrachtung, was der Dichter als Zweck beabsichtigt: 1. die humoristische Wirkung, 2. die Charakterisierung (diese dient zwar auch zur Vermittlung, ist aber nach Art des Monologs indirekt und daher auszuschließen), 3. die Vertiefung der Ermahnung und Erhöhung des Wertes der Begrüßung dadurch, daß man sie in den Mund von Christus und Johannes legt. Alles das dient nicht zu direkter Vermittlung. Diese liegt hingegen besonders in der Absicht des Spielers und bezieht sich auf folgendes: 1. Forderungen zum Stillsein, Zuhören, Achtgeben, 2. Vorstellung der Personen, 3. Begrüßung des

Publikums (die Verkehrsformen), 4. Aufforderungen anderer Art (selten und von geringerer Bedeutung), (5. moralische Ermahnungen, zweifelhaft ob hierher gehörig, wohl unabsichtlich, ohne direkte Wendung an das Publikum). Diese Vermittlung der Figur zu Anfang ist jedoch keineswegs auf die ersten Mysterien beschränkt, sondern hält sich noch länger. Die Aufforderung still zu sein findet sich noch öfter, so: Digby „Mary Magdalene“ zweimal, in World und Child, Pride of Life, Thersites in bekannter herodesscher Manier; Hört! in einem Robin Hood-Spiel ca. 1500; Bitte um Gehör in Hickscorner, Interlude of Youth. Die Vorstellung bleibt nach wie vor, so in den Mysterien und Mirakeln Play of Sacrament, Digby: Herod's Killing, Mary Magdalene, Conversion of St. Paul und wird in der Moralität fast zum Gesetz vor allem in der frühen, so in Castle of Perseverance zweimal, in Wisdom who is Christ, Interlude of Youth, Hickscorner, Nature, 4 Elements. Diese Namennennung ist regelmäßig mit einer längeren Auseinandersetzung verbunden, die in breiter Art die Allegorie erklärt, das Wesen der auftretenden Figuren erläutert. Da besonders die moralisch höherstehenden Abstraktionen den Reigen eröffnen, sind ihre Reden mit langen Ermahnungen an das Publikum gespickt, so in Nature, Mankind. Die Art und Weise der Schilderung ihrer Eigenschaften und ihrer Macht erinnert an Herodes und seine Artgenossen im Mysterium. Die Schwierigkeit des Verstehens und Erkennens der Allegorien und die moralische Tendenz überhaupt lassen die Moralität besonders diese Art der Vermittlung aufgreifen und beibehalten, sogar bis ca. 1590 in 3 Lords and 3 Ladies of London. Die Verkehrsformen sind Segenswünsche zur Begrüßung in The Play of Sacrament, Hickscorner, Inderlude of Youth, Castle of Perseverance, in Heywoods Interludien: Pardoner and the Friar und Johan Johan. Das Interludium Heywoods besonders zeigt noch andere Freiheiten. Außer in Segenswünschen zur Begrüßung (Pard. and the Friar, Johan Johan, Four P. P.), in Bitten um Gehör (Pard. and Friar), um Entschuldigung (Four P. P.), äußern sich die Figuren in langen Reden über den Grund ihres Kommens (Pard. and Friar), stellen sich vor (Play of the

Weather), fragen das Publikum (Johan Johan) und wollen sogar Personen aus dem Publikum auf die Bühne rufen (Play of the Weather). Der Schauspieler steht dem Publikum hier nicht so offiziell gegenüber sondern mehr kollegial; die Grenzen sind mehr verwischt und darum auch das Hinüber und Herüber größer. Der Inhalt der Vermittlung durch die Figur ist noch fast ganz der der früheren Zeit:

1. Forderungen, achtzugeben, stillzusein, zuzuhören.
2. Vorstellung zum besseren Verständnis des Stückes.
3. Wahrung der Umgangsformen.

Alles das liegt im Interesse des Spielers. Die Ausdehnung der Vermittlung auf moralische Einwirkung kommt in dieser letzten Zeit noch neben seltnerem anderem hinzu; sie liegt besonders im Interesse des Dichters. Man sieht so, daß die figürliche Vermittlung zu Anfang eine Entwicklung durchmachte. Die spätere Zeit vermehrt die Verkehrsformen, äußert die Forderungen zur besseren Verständlichmachung direkter; die Moralität benutzt vor allem und häuft noch die dramatische Schwäche der Selbstvorstellung, um an die Präsentation der Allegorie längere moralische Auslassungen zu knüpfen. Diese Art der Vermittlung geschieht durch die Figur zu Anfang, in der früheren Zeit in wenigen Worten der Rolle vorausgesetzt und in späterer Zeit, besonders in den ersten Moralitäten, in größerem Umfange und als mehr selbständiger Monolog der Figur. War der Monolog rein, ohne etwas zum Inhalte des Stückes gehöriges zu enthalten, an das Publikum gerichtet, und trat die Person nach dem Monolog ab, so hatte man rein ideell den Prolog; Variierung des Inhaltes und Umnennung der Person taten dann noch das Übrige. Daß sich zwischen beiden Arten der Vermittlung leicht eine andere Uebergangsstellung bilden kann, ist nicht zu leugnen.

Das scheint bei der Einleitung zum Dux Moraud aus dem vierzehnten Jahrhundert der Fall zu sein. Wie Herodes im Mysterium rühmt er sich, droht, stellt sich vor, bittet achtzugeben, still zu sein und verspricht ohne Fehler für Geld zu spielen. Leider ist uns nur eine Rolle des Stückes erhalten, die keine genaue Beurteilung, wie die Aufführung der Ein-

leitung vor sich ging, zuläßt. Wie schon erwähnt, zeigt auch Garcio T. 2 durch sein Auf- und Abtreten eine große Ähnlichkeit mit einem Prologsprecher. Das Auftreten Garcios im Stück als Figur zerstreut jedoch diese Annahme, wenngleich man ihm eine zufällige Mittelstellung einräumen muß. D. Lindsays „Satyre of the thrie Estaitis", die der schottischen Literatur angehört und fast ohne Zusammenhang und Einfluß auf die englische Literatur ist, hat in den Anfang- und Schlußvermittlungen auch eine Mittelstellung eingenommen. Das Stück zerfällt in zwei Teile. Prologische oder prologähnliche Vermittlung findet sich zur Einführung des ersten Teiles und im zweiten Teil zur Ankündigung der Hauptpersonen, der „drei Estaitis", (Endvermittlung am Schluß des ersten und zweiten Teiles). Die Vermittlung geschieht in allen diesen Fällen durch den Mund von „Diligence". „Diligence" ist aber zugleich im Stücke selbst reflektierende Person, Kammerdiener des Königs „Humanitas", Proklamator. Inolge dieser Ähnlichkeit des Charakters ließ man Diligence auch die Vermittlung am Anfang und Schluß übernehmen, ähnlich wie Ch. 4 Preco, eine Untergebenen-Figur der anderen Chester-Stücke, als Prolokutor auftritt. Daß man in Diligence auch wirklich eine dem Boten verwandte Gestalt erblickte, geht aus der Bühnenanweisung Ende des ersten Teils hervor: Heir sall the messinger Diligence returne and cry . . . and say, ferner aus seinen Worten beim Auftreten vor dem ersten Teil: „for I am sent to yow as messinger" — aber nicht von den Schauspielern, sondern vom „Roy Humanitie". Es wird hier, wie schon oben Seite 7 beim Mysterium gezeigt wurde, die Fiktion des Stückes mit der Realität des Publikums zusammengebracht. Es geschieht das in großem Unterschied zu Prolog und Epilog, die beide das Spiel gesondert vom Publikum, unabhängig vermitteln. Diligence tritt zu Anfang des ersten Teiles auf: Anrede an das Publikum, Segenswunsch zur Begrüßung, Bitte um Stille, Bitte achtzugeben, Verkündigung: wer er ist, wer sein Herr ist, ähnlich Garcio T. 2, Absicht seines Herren, seine Entschuldigung, Aufforderungen in des Königs Namen an die drei Stände, Aufforderungen an die Zuhörer zur Geduld, Bitte nicht

zu schmähen, über die Aufnahme, „Let euerie man keip weill ane toung, and euerie woman tway“. Diese Vermischung von unabhängig zu Vermittelndem mit der inhaltlichen Fiktion des Stückes, die jedem Prolog und Epilog fern liegt, läßt uns diese Art der Vermittlung nicht unter die Prologe rechnen. Dazu kommt noch, daß Diligence kein selbständiger Prologsprecher, sondern Figur des Stückes ist. Dieser letzte Grund ist auch bei der Einordnung entscheidend, die das prologähnliche Auftreten von Diligence im zweiten Teile zur Ankündigung der „three Estaites“ hat. Der Inhalt ist rein prologisch, nur ist die vortragende Person (Diligence) als Prologsprecher ungewöhnlich. Diligence spricht als Figur, dann folgt die Bühnenanweisung: Heir sall Diligence mak his proclamation, es folgt dann: Anrede: Famous peopill! gebt Acht, Ankündigung dessen, was sie sehen sollen (die drei Stände), Bitte um Stille und Geduld, über die Wahrheit des Inhaltes, über die Aufnahme des Stückes. Das alles waren Vorstufen und Übergänge zu der unabhängigen und ausgeprägtesten Vermittlung zu Anfang, dem Prolog.

2. Der Prolog.

In dieser Zeit hat die Vermittlung zu Anfang noch nicht den Namen Prolog. Sie ist aber dennoch wesensgleich mit der literarischen Erscheinung, der man später diese Bezeichnung gibt. Seit Beginn des 15. Jahrh. scheint sich eine Benennung Bahn zu brechen, die uns urkundlich 1423 aus den Beverly-, 1456 aus den Lydd-, 1444 aus den New-Romney-Spielen belegt ist; (von den Spielen ist uns nichts erhalten, E. K. Chambers II, Anhang W). Die Bezeichnung ist „banis bane“. Der einzig unter diesem Namen erhaltene Prolog ist „The readinge of the banes“ der Chester-Spiele, aus dem Ende des 16. Jahrh. stammend. Man könnte vielleicht „The Banes“ als allgemeinen Namen für den Prolog der Mysterien einführen, zumal da alle anderen erhaltenen, ausschließlich Lud. Cov. Proemium, keine sächliche Bezeichnung führen.

Die ersten Prologe mögen wohl teilweise die von Contemplacio im Lud. Cov. sein; dann dürften wohl der Prolog von York 12, die Beverley Banes 1423 (nicht erhalten), der von Pride of Life (der ersten Moralität) nach 1407, Preco-, Nuntius- und Messenger-Prolog in den Chesterspielen 4, 6 (Ausgabe Wright) folgen; dann die grossen Prologe zu Castle of Perseverance (Moralität), zu dem Ludus Conventriae, zum Play of Sacrament 1461, die Banes von Lydd (Kent) und New-Romney (beide nicht erhalten); ferner 1480 der Prolog zu Digby: Herod's Killing, die drei Stationsprologe zu Digby: Conversion of St. Paul, dann die Prologe in den Moralitäten Everyman ca. 1510, in Skeltons „Nekromancer" gedruckt 1504, in The four Elements ca. 1517, ferner im Spiel der Tuchscherer und Schneider (Shearmen und Taylors' pageant) von Coventry 1534. Digby: The Burial of Christ and Resurrection hat einen Prolog, der, wenn das Stück gespielt wird, weggelassen werden soll (er war wohl nur für den Leser bestimmt); er gehört darum auch nicht hierher. Der „Necromancer" ist verloren. Warton gibt einige Mitteilungen über ihn in seiner „History of English Poetry". Towneley 7 (Processus Prophetarum) läßt der Herausgeber eingeklammert die Bezeichnung „Prolog" vorausgehen. Moses Ansprache: Verkündigung des Auftretens von Propheten und der zehn Gebote gehört auf alle Fälle zum Inhalt des „Prozessus" und wird ferner auch durch keine typische Prolokutorfigur wie Messenger, Nuntius und dergleichen gesprochen, sondern von einer biblischen Person Moses. Man kann zwar leicht, wenn man weitläufig überträgt, das als Prolog zum folgenden Teile des Stückes dem Auftreten der Propheten ansehen, wie auch das ganze Stück in Bezug auf die folgenden Stücke des Cyklus, oder auch das ganze alte Testament in Bezug auf das neue. Daß „(Prolog)" auf den lateinischen Eingangsvers sich beziehen sollte, darf wohl ausgeschlossen sein, da alle später auftretenden Personen einen solchen eingangs führen. Dieser gleiche Anfang beweißt eher, daß alle zusammengehören, daß Moses Rede als erste Scene zu betrachten ist, zumal das Stück nur aus aneinander gereihten Monologen besteht. Wenn auch Moses die Propheten neben dem Hersagen

der zehn Gebote ankündigt und so prologisch wirkt, so wird er doch dadurch wiederum selbst zum Propheten, fällt also mit unter die Ueberschrift. T. 7 dürfte darum wohl auszuscheiden sein. Aehnlich, jedoch auch wieder andersartig steht es mit der Einleitung zu York-Play 12, das T. Smith, die Herausgeberin, als Prolog anspricht und der Isaye-Ansprache zur Einführung der Geburt Christi, des Shearmen- and Taylors' Pageant von Coventry. Hier ist das ganze Prophetenstück vereinfacht. In York 12 werden die Prophezeiungen recitiert, wird die Geburt Christi angekündigt. Im Coventry-Spiel tritt nur ein Prophet Isaye auf und prophezeit (neben anderem Prologischem) die Geburt Christi. Beide sind also keineswegs reine Prologe, denn es dürfte wohl kaum Aufgabe des Prologs sein, die Geburt des Helden des Stückes zu prophezeien oder die Prophezeiung anderer, die in der Grundlage des Zyklus eine so bedeutsame Rolle spielen, herzunennen. Hier haben sich stofflich-inhaltliche Züge mit rein prologischen verbunden, um unter dem Deckmantel der Ankündigung — aber nur der prophetischen — sich dem reinen Prologe eng zu nähern. Davidson nimmt für diese beiden Stücke eine gemeinsame Quelle an.

Über die lokale Stellung des Prologs ist folgendes zu sagen. Beim Einzelmysterium und der Moralität ist die Stellung des Prologs einfach vor dem Stück (bei Conversion of St. Paul wegen Bühnenwechsels vor den einzelnen Scenen, die zuerst auf der neuen Bühne gespielt werden). Im zyklischen Mysterium, wo viele selbständige Stücke zu einem Ganzen zusammentreten, weicht die Anordnung etwas ab. Es könnte hier dahe jedes Stück einzeln vermittelt werden d. h. einen Prolog haben, und zugleich auch alle zusammen als Einheit. Letzteres geschieht durch die großen Prologe des Ludus Coventriae und der Chester-Plays. Je nachdem nun der ganze Zyklus zerlegt wird, ergeben sich die verschiedensten Möglichkeiten zum Anbringen eines Prologs. Entweder es findet sich ein Zyklus im Zyklus wie der Marienzyklus (Ten Brink II, 295, Chambers II, 126) im Ludus Coventriae Spiel 8—13, der durch den Prolog Lud. Cov. 8 (Beginn) und den Epilog Lud. Cov. 13 (Schluß) eingeschlossen ist.

Oder bei der Fortsetzung des Spieles nach einem gewissen Zeitraum (ein Jahr bei Digby: Herod's Killing und Lud. Cov. 29) wird diese durch einen Prolog eingeleitet. Ferner können einzelne Stücke des Zyklus vermitttelt werden Lud. Cov. 9, 13, 31, Chester 4, oder es werden in den Stücken selbst noch Scenen eingeleitet, so Chester 6, 2. Scene durch den Nuntius. Doch dadurch, daß die Einzelstücke eng aneinander rücken, kurz aufeinander folgen, verwischen sich oft die sonst sehr streng getrennten Gebiete von Prolog und Epilog. Die Bezugnahme auf das vorhergehende oder folgende Stück schleicht sich sehr leicht ein. Man hat so in der Praxis mitunter einen Compromiß zwischen einem möglichen Epilog des vorhergehenden und dem möglichen Prolog des folgenden Stückes eingegangen. Es entsteht ein Epiprolog, der die Züge und die Haupteigenschaften von beiden Eltern zugleich trägt: Erklärung, Bezugnahme, Ergänzung und Ankündigung, was sonst immer reinlich geschieden. Um solche Zwitter wie Lud. Cov. 9 Beginn der zweiten Scene, Lud. Cov. 9 Schluß, Lud. Cov. 13 Beginn, Chester 4 Beginn richtig einzuordnen, müßte man sie teilen. Doch würde das ein unnatürliches Zerreißen sein; so sollen sie denn eingereiht werden, wie ihre zufällige Stellung ist ob am Ende oder Anfang des Stückes, unter stillschweigender Kenntnis ihrer Besonderheit. Chester 4 Schluß hingegen muß als Prolog zu Chester 5 angesehen werden, da hier der Messenger, nachdem der Expositor-Doctor erklärt und gebetet hat, auf die Bühne tritt, Platz für den Balaam des nächsten Stückes 5 fordert und mit denselben Worten wieder verschwindet wie der Nuntius in der zweiten Scene von Ch. 6. Der Messenger Ch. 4 Ende kommt nur in Wrights Ausgabe der Chesterplays nach George Bellins M. S. M. S. vor, während M. S. „H", Ausgabe Deimling, ihn nicht kennt.

Der Umfang der Prologe ist ein sehr verschiedener. Groß ist er bei dem Hauptprolog zum Ludus Conventriae, ca. 500 Verse, bei dem Prolog zu Castle of Persev. 157, 4 Elements 152, Pride of Life 112, Play of Sacr. 80 Verse. Mittlere Größe zeigen der zu Herod's Killing mit 48, Cov. Shearmen 46, Everyman 21, die Contemplacioprologe des Lud. Cov. zu durchschnittlich 20 Versen. Klein sind die von Conversion of St. Paul: 14 und 7 Verse, Preco-

prolog in den Chesterplays (16) und der des Nuntius (Ch. 6) 8 Verse. Die gewaltige Größe der Prologe zu Lud. Cov., Castle of Pers. und Play of Sacr. läßt sich aus der Art ihrer Aufführung und ihrer besonderen Bestimmung erklären (siehe unten). Der 4 Elements-Prolog zu 152 Versen ergibt sich allem Anscheine nach aus der besonderen Stellung und dem Inhalte der ersten naturwissenschaftlichen Moralität.

In der Versform besteht nirgends ein Unterschied zwischen Vermittlung und Stück selbst. Der Prolog zum Lud. Cov. zeigt eine oft in dem Mysterium vorkommende Strophenform. Nur im Prolog zu Everyman ist das Reimschema regelmäßiger angewandt als im Stücke selbst.

Die Aufführung des Prologs ist innerlich von der des Stückes getrennt. Der Prologsprecher tritt auf und verschwindet wieder, in wesentlichem Unterschied zu der Vermittlung der Figur, nach Vollzug seiner Mission. Der Prolog ist die Ansprache einer eigens hierzu bestimmten Person, die selbständig handelt. Der Prologsprecher wird für gewöhnlich im Personenverzeichnis geführt, so Castle of Pers., Herod's Killing, Conv. of St. Paul, Everyman, 4 Elements. Ein Personenverzeichnis ist meist nur bei den späteren Stücken dieser Zeit vorhanden. Der Prologsprecher ist eine allegorische Figur im Lud. Cov., „Contemplacio", die Betrachtung, nach späterer Ergänzung dem „Exposytour in doctorys wede" Lud. Cov. 29 gleichgesetzt. Es ist der Dichter, „Poeta", in Herod's K. und in Conv. of St. Paul. Die Großprologe zu Lud. Cov., Castle of Pers. und Play of Sacrament werden von „Vexillatoren", Fahnenträgern, Herolden, vorgetragen. Chester 4 (Beginn) wird vorgetragen von Preco, einer Untergebenen-Figur, in der Ausgabe von Wright (in der von Deimling Nuntius genannt), Ch. 4 (Schluß) von Messenger (nur bei Wright), der Prolog in Ch. 6 von Nuntius, in 4 Elements und Everyman von Messenger. Im Cov. Shearmen-Spiel ist es Jsaye, ein Prophet Unbezeichnet ist der Prologsprecher in Pride of Life und York 12 (in letzterem später Doctor eingefügt). Die drei Großprologe von Lud. Cov., Pl. of Sacr., Castle of Pers. wurden nicht von einer, sondern von mehreren Personen aufgeführt; und zwar waren es im Lud. Cov. drei, bei den beiden

anderen je zwei Herolde. Sie lösten immer weiter berichtend einander beim Vortrage ab. Für gewöhnlich wurde der Prolog direkt vor Aufführung des Stückes gehalten. Herod's K. schiebt Musik und Tanz dazwischen, Conv. of St. Paul später auch Tanz. Das Stück Conv. of St. Paul wurde auf drei verschiedenen „Stationen" gespielt. Das Publikum zog dabei mit den Schauspielern von der einen Bühne zur anderen, und auf jeder sprach der „Poeta" Prolog und Epilog. Eine sehr bemerkenswerte Ausnahme von dieser Art der Aufführung, direkt vor Beginn des Stückes, machen die drei schon genannten Großprologe. Sie wurden bis zu einer Woche vor dem Spiel des Stückes aufgeführt (von den Chester Banes ist das genaue Datum bekannt, hier auch noch früher). Die Herolde ritten wohl (wie später von den Chester Banes berichtet wird) durch die Straßen des Ortes, wo die Aufführung stattfinden sollte, und vielleicht auch in die umliegenden Dörfer, um, hier und dort haltmachend, unter Trompetentusch („trumpe up . . ." Castle of Pers., „now mynstrell blow up with a mery stevyn . . ." Pl. of Sacr.) ihren Prolog, der Inhalt, Zeit, Ort der Aufführung angab und zum Besuche einlud, zu verkünden. Daß es unter Trompetenschall geschah, beweist auch der Name, den der Prolog in Beverley, Lydd, New Romney, Chester führt: „Banes". „Ban" ist ein französisches Wort und bedeutet Proklamation, Ankündigung durch Trompetenstoß (nach Wright); „ban" sb. bedeutet „Authoritative proclamation, . . .", „a public proclamation or edict; a summons by public proclamation . . ." (Oxf. Dict. I, 646.) In Beverley, Lydd, New Romney wird der Vortrag der Banes sich wohl auch auf diese Weise abgespielt haben. Von Beverley sind uns die die Banes begleitenden Musikanten, von Lydd und New Romney die „Bane-cryers" urkundlich belegt. In dem verschollenen Necromancer von Skelton spielt der Prologsprecher, eben der Necromancer, der dem ganzen Stücke den Namen gibt, eine lustige und etwas freie Rolle. Er eröffnet in einem langen Prologe den Gegenstand und hat dann unter anderem den Teufel zu wecken. Der Teufel gibt ihm, weil er ihn zu früh geweckt, einen Fußtritt. Zum Schluß führt er mit diesem noch einen Tanz auf. Der Teufel stellt

ihm dabei ein Bein und verschwindet unter Feuer und Rauch. Es ist das gewiß eine sehr eigenartige und freie Bewegungsart des Prologsprechers, die fast an das Interludienmilieu erinnert. Inhalt des Stückes ist der Prozeß von Simonie und Habsucht; der Teufel ist Richter, und beide werden zur Hölle verdammt.

So verschiedenartig der Inhalt des Prologes auch sein mag, er läßt sich doch nach gewissen Gesichtspunkten einteilen. Er enthält:

1. die Verkehrsformen,
2. Forderungen aller Art,
3. Mitteilungen über das Kunstwerk und seinen Verfasser,
4. Mitteilungen über die Aufführung des Stückes,
5. Mitteilungen des Prologsprechers über seine eigene Person,
6. Wünsche für andere als Publikum und Schauspieler,
7. spieltechnische Anweisungen.

Es ist eine Forderung der Höflichkeit, daß der Vortragende dem Publikum gegenüber die Verkehrsformen (1) wahrt. Die Forderungen verschiedensten Inhaltes (2) werden in gewöhnlicher Befehlsform, als Ermahnung, Bitte, ja selbst als Drohung vorgebracht. Die letztere ist jedoch nicht so häufig als die Bitte. Der Prologsprecher redet nicht nur allein von sich (5), er gibt auch mitunter seine Meinung ab.

Zu 1. Von den Verkehrsformen zuerst die Anreden: Sie sind zahlreich. Sovereynes: Lud. Cov. 9, 13, Cov. Shearmen; Sofreynes and frendys: Lud. Cov. 29; Ryhte worchepful sovereynes: Lud. Cov. 41; Lordinge and ladiis: Pride of Life; manly men of „N.“: Castle of Pers.; Dere (fayre) frendys: Castle of Pers.; Frendis: Pl. of Sacr.; Gentyllys and gemanry: Lud. Cov. Proemium; Ffrendes: Herod's Kill.; Honorable frendes (zweimal): Conv. of St. Paul; Lordinges: Chester 4 Beginn und Schluß (Wrights Ausgabe) und 6; Syres: Castle of Pers.; Ric and por, yong and hold, men and wemen yet bet her, bot lerit and lent, stont and bold! Pride of Life. Vom Publikum redet der Prologsprecher allgemein als „congrecacion“ Lud. Cov. 8, femely: Play of Sacr., audience: 4 Elements, Everyman. Die gemütliche, familiäre Anrede streitet mit der officiellen um den Vorrang. Den direkten

Anreden geht mitunter ein Hallo: „Lo!“, „Loo!“ voraus, besonders beim Epilog. Als Begüßung folgt dann ein frommer Spruch, ein frommer Wunsch für das Publikum; auch zu Ende der Rede steht er als Abschiedsgruß. Der Prologsprecher kann die Beziehung seines Wunsches auch noch auf sich und wohl auch auf die Schauspieler ausdehnen und spricht dann von allen zusammen „wir, uns“, so Cov. Shearmen zweimal, Pride of Life, Lud. Cov. 13. Gewöhnlich wird Gottes oder Christi Schutz der Zuhörerschaft gewünscht: Lud. Cov. 8 dreimal zu Anfang, Mitte und Ende, Cov. Shearmen zweimal zu Anfang und Ende, Lud. Cov. 29, Castle of Pers., Play of Sacr., 4 Elements, Lud. Cov. Proemium viermal, Conv. of St. Paul dritter Prolog, Ch. 4 Schluß (Wright), Ch. 6. Grace, love, charyté evyr be you among Lud. Cov. 29. Die Bitte richtet sich in Castle of Pers. an Gott und Maria, in Play of Sacr. an Vater, Sohn und heiligen Geist, in Conv. of St. Paul erster Prolog, Lud. Cov. 29 an Christus und Maria, Lud. Cov. 9 an Maria und in den 4 Elements an die göttliche Macht (naturwissenschaftliche Fassung dem Inhalt des Werkes gemäß). Als Abschiedsgruß kommt noch „Farewell“ Chester 4 Schluß (Ausgabe Wright), Ch. 6, Castle of Pers. und Amen Lud. Cov. 8, Cov. Shearmen hinzu. Beim Erscheinen zur Vorstellung willkommen, verehrungswürdig (C. of Pers.) zu sein, stellen die zeitlich vorausliegenden Prologe von Castle of Pers. und Play of Sacr. ihren Hörern in Aussicht.

Zu 2. Aufforderungen an das Publikum: Die Bitte oder Forderung, ruhig zu sein, findet sich nicht allzu oft, so Lud. Cov. 9, 41 zweimal. Hört zu! steht Ch. 4, Lud. Cov. Proemium zweimal, Everyman, Pride of Life, Conv. of St. Paul dritter Prolog. Bitte um Gehör steht Lud. Cov. 41, Herod's K., Conv. of St. Paul zweiter und dritter Prolog, Everyman. Undyrstondyth! Lud. Cov. 13, gebt Acht! findet sich Lud. Cov. 29, 41, York 12, Conv. of St. Paul zweiter Prolog. Schon die Aufforderung oder Bitte zu hören war entweder auf die Rede des Prologsprechers oder das kommende Spiel gerichtet; bei „Gebt Acht“ soll fast regelmäßig die Aufmerksamkeit auf das Stück gerichtet sein. Doch für das Stück fordert der Prolokutor noch anderes. Gebt ihm Raum! Ch. 4 Anfang und 4 (Ausgabe Wright) Schluß.

Macht uns Platz, laßt die auftretenden Personen herein! Ch. 4 Schluß (Ausgabe Wright), störet nicht! Pride of Life und haltet Frieden Lud. Cov. 8, Pride of Life. Harret während des Stückes aus! Lud. Cov. 8 und Pride of Life, trotz des schlechten Wetters Pr. of Life. Bitte um Wohlwollen findet sich in Castle of Pers., Herod's K., Conv. of St. Paul 1., Pride of Life (zweimal: für den Sprechenden und für das Stück), Lud. Cov. 29. Um Geduld und Unterstützung wird in 4 Elements gebeten. In Conversion of St. Paul erster Prolog bittet der Sprecher um die Erlaubnis, daß das Stück vorgeführt werden darf. Der Vexillator im Play of Sacr. ersucht, den Inhalt des Stückes erzählen zu dürfen. Der Prolog zu Castle of P. fordert auf, zeitig zur Vorstellung zu kommen, denn da und da (Angabe der Zeit) sind sie wieder weggezogen. Es fällt auf, daß die späteren Mysterien und Moralitäten öfter um die Gunst des Publikums werben. Besonders auffällig geschieht das durch „Poeta" in Herod's K. und in Conversion of St. Paul, ferner auch in Pride of Life. Der Castle of Pers.-Prolog wird gegen Ende ausnehmend artig. Da werden in Bezug auf das Publikum Beiwörter wie höflich, freundlich, gütig, verehrungswürdig, treu, lieb gebraucht, ferner auch der Dank für gütige Aufnahme und Meinung ausgesprochen.

Zu 3. Die Mitteilungen über das Kunstwerk beschränken sich oft nur auf einfache Nennung des Namens der Stücke Lud. Cov. 13, 41, Chester 4, Pride of Life, Pl. of Sacr., Lud. Cov. Proemium (ist jünger als der Text, da es die Stücke nicht genau aufzählt), Herod's K., Conv. of St. Paul erster und zweiter Prolog, Everyman. Daran kann sich nun eine kürzere oder längere Inhaltsangabe knüpfen: kürzer in Lud. Cov. 8, 9, 29 und im Lud. Cov. Proemium (die einzelnen Stücke des Gesamtmysteriums werden erläutert), in längerer Art in Herod's K. und in sehr ausgedehnter Weise in Pride of L., Pl. of Sacr., Castle of Pers. Für die beiden letzten ist die Ausgedehntheit aus der Art des Vortrags erklärlich. Der Prolog zu Everyman betont ermahnend das Allgemeine der Moral des Stückes, auch die Art und Absicht. Der „4 Elements"-Prolog verbreitet sich über das Thema selbst, über den Zweck des Stückes, über den

Autor und dessen Meinung, Ansichten und Absichten, die ihn veranlaßten das Stück zu schreiben. Auch über die Behandlung des Themas werden Angaben gemacht, so ist Everyman: by figure a moral-play; Lud. Cov. 8: compiled breffly, in fewe wurdys talkyd that it xulde nat be tedyous, to lernyd nyn to lewd nyn to no man of reson; 4 Elements: in rauhen, rohen Reimen, weil der Verfasser wenig gelehrt ist, ohne große Beredsamkeit, mit lustigen Einfällen gemischt. Auch die Quelle des Stoffes wird mitunter angegeben, so Lud. Cov. 41 . . . that seynt John the evangelist wrot and taught . . . in a book clepid Apocriphum; Lud. Cov. Proem. . . . of holy wrytte this game xal bene and of no fablys be no way . . . und . . . in Bybyl as we rede . . . Conv. of St. Paul 1. sagt: . . . as the bible gyf experyens whoo lyst to rede the booke Actum Appostolorum, ferner Lud. Cov. 41 . . . as Scripture doth specyfye . . ., . . . Legenda Sanctorum autorysyth this trewely . . . Auch zu wessen Ehre das Stück gespielt wird, gelangt zur Verkündigung: Ch. 4 Anfang, Herod's K. zweimal. Ein typischer Zug gar mancher Vermittlung im Innern des Zyklus von Mysterien ist der (siehe Seite 16), daß das Vorhergespielte erwähnt wird, wodurch etwas Epilogisches in den Prolog hinein kommt: so Ch. 4, Lud. Cov. 9, 29, Herod's K. War etwas Wichtiges nicht gespielt worden, so wurde es erzählend nachgeholt. Bedeutet wurde dabei, wo das Stück wieder einsetzt, so Lud. Cov. 13; ähnlich wird zur Ergänzung auch Lud. Cov. 41 das Leben der Hauptperson erzählt. York 12 recitiert die Prophezeiungen in Betreff des Kommens Christi. Im Prolog des Cov. Shearmenpageant prophezeit Isaye die Ankunft Christi selbst. . . . „Wie Ihr sehen werdet" . . . findet sich oft, so: Lud. Cov. Proemium. Verheißend weist es auf die später folgende Aufführung hin; es ist unbedeutend. Ähnliches steht auch Lud. Cov. 9, Ch. 4, Castle of Pers.

Zu 4. Der Prologsprecher macht ferner auch Mitteilungen über das Spiel. Lud. Cov. 9: wir müssen weiter gehen, können die Geburt Mariens wegen der Kürze der Zeit nicht darstellen. Er versichert im Namen der Schauspieler, daß sie spielen wollen, wie sie es können, in Herod's K., Lud. Cov. Proemium;

und Conv. of St. Paul: with all our delectation. Castle of Pers. soll „in ryall aray“ und Lud. Cov. Proem. in „good aray“ gespielt werden, Castle of Pers. um ihren Wert als Schauspieler zu erweisen. Die Absicht Gefallen zu erregen spricht Lud. Cov. 8, Lud. Cov. Proem. aus. Die Bitte um Erlaubnis, fortfahren zu dürfen, wenn Beifall erregt, hat Conv. of St. Paul 3. Angaben über Ort und Zeit der eigentlichen Aufführung machen die zeitlich vorausliegenden Prologe von Lud. Cov., Play of Sacr., Castle of Pers.; der letztere gibt nicht die genaue Zeit an. Der Prologsprecher erfleht Lud. Cov. 13 für den Beginn des Stückes, Lud. Cov. 8 für dessen Vortrag, damit die Aussprache „sad and sure“ sei und keine Unterbrechung das Stück verdunkle, den Beistand des Himmels. Mit Gott soll Lud. Cov. 29, Castle of Pers gespielt werden. Durch die Gnade Christi soll Pride of Life beginnen und enden. Einleitende, ankündigende Worte, wie „wir wollen spielen“, finden sich natürlich öfter.

Zu 5. Aber auch von sich redet der Prologsprecher. Er nennt seinen Namen: Ch. 4 und Cov. Shearm. Bedeutungslos ist es (meist Schlußformel), wenn er sagt: Ich will gehen, wir gehen: 4 Elements, Castle of Pers.; ich weile nicht länger, ich gehe meiner Wege: Ch. 4 Schluß (Ausgabe Wright), Ch. 6. Ich mag nicht länger bei Euch sein: Ch. 4 Anfang, oder ich will jetzt schweigen: Lud. Cov. 13. Ich könnte noch mehr sagen, darf aber nicht länger zögern: Cov. Shearm., oder die Schauspieler kommen: 4 Elements. Nun haben wir vorgebracht, was wir sollten, Lud. Cov. Proemium, findet sich ferner noch. Von geringerer Bedeutung sind vielleicht auch: Wie ich glaube, wie ich Euch sage und ähnliches: Lud. Cov. Proem.; as I lere, this avowe dare I, I rede usw.: Lud. Cov. 41. Dadurch wird zwar etwas die Person des Prologsprechers hervorgehoben, es sind wohl aber doch nur Flickwörter, da sie vor allem am Ende der Verse stehen. So ist wohl auch formelhaftes „wir haben gezeigt . . .“ einzuschätzen. Der Prologsprecher versucht auch das Publikum moralisch zu beeinflussen, so im Play of Sacr.; er fordert sie auf, im Interesse des Seelenheils achtzugeben: Lud. Cov. 29. Conv. of St. Paul 3. Prolog empfiehlt das Stück als „good and profitable“, Lud. Cov. 8 „it may profite“. Er ist

so von der Güte seines Stückes überzeugt, daß er in Pride of Life behaupten kann: Ihr werdet froh gewesen sein, daß Ihr hierher gekommen seid. Lud. Cov. 41: „Now acounte me thise yeris wysely“ hat als Ermahnung wohl keine Berechtigung und ist vielleicht nur des Reimes wegen da. Die Wirkung des Stückes schildert der Prologsprecher in Lud. Cov. Proem. (bei Ankündigung des letzten Stückes). York 12, Cov. Shearmen-pageant enthalten Betrachtung der Zeitlage und Prophezeiung; die Aufforderung zur Freude durch Isaye Cov. Sh. ist mehr scenisch-stofflich als rein prologisch. Das hängt mit der Sonderstellung zusammen, die speziell die Propheten im Zyklus der Mysterien inne haben.

Zu 6. Im Castle of Pers. schreitet der Prologsprecher über die engen Grenzen des Spieles und seines Interessengebietes hinaus und schließt noch König und Edle in seinen frommen Wunsch ein.

Zu 7. Er regiert ferner noch die Scene. So befiehlt er, beim Abgang Tusch zu blasen, in C. of Pers., Pl. of Sacr., und Tanz und Musik in Herod's K.

Betrachtet man die verschiedenen Inhalte ihrer Bestimmung nach, so findet sich:

1. Die Verkehrsformen sind konventionell; sie entsprechen den Gesetzen der Höflichkeit, die auch zwischen Publikum und Prolokutor gewahrt werden müssen.
2. Die Aufforderungen sind a) teils zur Verständlichmachung des Vortrags nötig; b) teils Bitten von Verfasser und Spieler um günstige Aufnahme des Stückes, also Beifall heischend und dergleichen.
3. Die Mitteilungen über das Thema, Inhaltsangabe usw., Auseinandersetzungen den Verfasser betreffend, entspringen ganz den Absichten des Verfassers, gehen ihn nur an, sind also dichterisch.
4. Mitteilungen über das Spiel. Sie betreffen allein die Schauspieler und ihren Interessenkreis.
5. Die Mitteilungen des Prolokutors über sich sind persönlich.

Oben angeführtes 6. und 7. ist zu unbedeutend, um näher betrachtet zu werden. Es stellt sich so heraus, daß der

Prolokutor in einer Person drei Stände zu vertreten hat, den eigenen in 5., den des Dichters in 3. und den der Spieler in 4. Alle drei vereinigen sich in dem Bestreben und Wunsche, Beifall zu finden in 2b). Das Publikum wird zugleich in 2a) zu dem aufgefordert, was den Vortrag und die gute Aufnahme des Stückes erst möglich macht. Das alles muß durch 1. in den Formen des Anstandes geschehen. Der Inhalt der Prologe war nicht in dem ganzen Zeitabschnitt immer der gleiche. Er hat Wandlungen durchgemacht. Gegen Ende der betrachteten Periode zeigt sich öfters der Wunsch des Prolokutors, für Stück und Spiel Wohlwollen zu finden. Man buhlt um die Gunst des Publikums, die man in pekuniärer oder ideeller Hinsicht schätzen gelernt hat. Es verlautet in späterer Zeit auch wohl etwas mehr über den Dichter und sein Werk.

Betrachten wir nun die Namen der den Prolog sprechenden Personen, indem wir die Reihe noch etwas über Bale (1538) fortführen, so weit es möglich ist in historischer Reihenfolge. Es sind die folgenden: Contemplacio (Lud. Cov), Preco, eine Untergebenen-Figur, (Ch. 4 Ausgabe Wright), Nuntius (Ch. 6), Messenger (Ch. 4 Ausgabe Wright), Vexillator (C. of Pers.), Vexillator (Lud. Cov. Proem.), Vexillator (Play of Sacr.), Poeta (Herod's K.), Poeta (Conv. of St. Paul), Messenger (Everyman), Messenger (4 Elem.), Doctor (Lud. Cov. 41), Isaye (Cov. Shearm.), Baleus Prolokutor also gleich poeta (bei Bale), Prologue, Prologue Speaker, Prologue of the messenger (Lusty Juventus), Prologue, Prologue, Prologue a poet (Respublica), Prologue, Prologue the Messenger (Nice Wanton) . . . Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß zwei Stände um die Ehre streiten, Vorredner sein zu dürfen. Es sind dies der Dichter und der Bote. Der Vexillator ist derselbe wie Nuntius und Messenger. Die Übertragung ins Englische machte aus Nuntius Messenger, wie aus Poeta a poet. Der Bote, wie er uns vor allem in den Großprologen zu Lud. Cov., P. of Sacr., Castle of Pers. entgegentritt, ist hier am reinsten und klarsten erkenntlich der Gesandte der Schauspielergesellschaft, ihr Herold, der unter Trompetentusch die Aufführung ankündigt. Er handelt im Interesse der Schauspieler. Der Streit, dem Stande des

Vorredners das eigene Standesprädikat aufzudrücken, findet die innere Berechtigung in der schon oben geschilderten Zwiespältigkeit des Prologinhaltes, der sich mit der Interessenvertretung der Spieler und des Dichters zugleich befassen muß. Als der Verfasser „Poeta“ Geltung gewann und zwar erst im letzten Abschnitte dieser Zeitperiode, konnte er beginnen, mit dem schon eingesessenen Rivalen „Messenger“ zu streiten. Wie der Kampf endet, wird, da er noch über Bale hinausdauert, im nächsten Zeitabschnitt zu betrachten sein. Doch kehren wir zu den frühesten Anfängen zurück.

Im Ludus Coventriae finden sich als Prolegsprecher Contemplacio und Doctor (Lud. Cov. 41). Lud. Cov. 41: The Assumption of the Virgin ist, wie Halliwell, der Herausgeber des Ludus Coventriae, bemerkt, von einer späteren Hand aus der Zeit Heinrichs VIII. geschrieben. Er deutet an, daß diese „Komposition“ beträchtlich von den anderen Stücken abweiche. Damit fällt ihr Doctorprolog, der auch in seinem humoristischen letzten Teile gar nicht in den so ernsten Zyklus paßt, in eine spätere Zeit. Die Handschrift des Ludus Coventriae trägt das Datum 1468. Die Contemplacio-Prologe und -Epiloge dürften bei weitem älter sein. Contemplacio steht Lud. Cov. Stück 8, 9 Anfang und Schluß, 11, 13 Anfang und Schluß und 29. Kurz hintereinander im Umfang von fünf Stücken findet sie sich dreimal als Prolog- 8, 9, 13 und zweimal als Epilog-Sprecherin 9, 13, aber auch einmal in 11 (Anfang) als allegorische Figur im Spiel mit anderen Abstraktionen, wie Veritas, Misericordia, Justitia, Pax der Betrachtung huldigend und Christus um sein Kommen anflehend. Der letzte Fall scheidet bei unserer speziellen Betrachtung der Vermittlung vollkommen aus. In diesen fünf Stücken vorhanden, setzt Contemplacio sechzehn Stücke lang aus, um im 29. Spiel einmal wieder zu erscheinen und dann ganz zu verschwinden. Meiner Meinung nach liegt hier im Stück 29 eine Entlehnung der Contemplaciogestalt aus den Stücken 8—13 vor. Bei der mosaikartigen Zusammensetzung des Ludus Coventriae ist es keineswegs verwunderlich. Ferner beginnt eben in Stück 29 der zweite Teil des Kollektivums, der nach Ablauf eines Jahres als Fortsetzung des ersten Teiles

gespielt wurde, so daß der ganze Zyklus einmal im Verlauf zweier Jahre ganz in Scene trat. An diese besondere Stelle wurde Contemplacio zur Ueberleitung gesetzt, zur Rekapitulation dessen, was im vergangenen Jahre zuletzt gespielt worden war und zur Verkündigung dessen, was nun kommen sollte. An dieser Stelle tritt Contemplacio nicht so selbstverständlich einfach wie in Stück 8—13 auf. Man hält es für nötig, den Charakter Contemplacios durch eine Bühnenanweisung zu erläutern. Sie lautet darum: ....; also than come ther an exposytour, in doctorys wede, thus seyng, Contemplacio. .... Diese Gleichsetzung von Expositor und Contemplacio ist vielleicht auf den Einfluß der Chester Plays zurückzuführen, die in Expositor und Doctor (Ausgabe Wright) ähnliche außerhalb des Stückes stehende, wenn auch meist epilogische, Vermittler haben. Ten Brink (Geschichte der englischen Litteratur 2, 295) hat schon darauf hingewiesen, daß die Stücke 8—13, in denen Contemplacio so häufig vorkommt, auch innerlich und äußerlich zusammengehören. Stück 8—13 bilden nämlich einen Zyklus für sich, der durch Contemplacioprolog und Contemplacioepilog eingeschlossen wird. 8—13 ist ein Marienzyklus, der sich mit Maria und Marias Eltern beschäftigt. Er stammt vielleicht aus dem 14. Jahrhundert, als der Marienkultus den Höhepunkt erreichte. Der Contemplacio-Prolog 8 und -Epilog 13 sind rein prologisch beziehungsweise rein epilogisch. Die Vermittlung hat als Prolog keine Bezugnahme auf ein vorhergehendes Stück und als Epilog keine auf ein kommendes, wie das sonst oft bei Contemplacio der Fall ist. Frei und unvermischt hingegen führen sie den Zyklus ein und enden ihn. Die Eigenart der Stücke 8—13 zeigt sich noch darin, daß Stück 8 und 9 in keinem anderen Zyklus vorkommen, und der Inhalt von Stück 10 in den Towneleyspielen nur erzählend vorgebracht wird. Daß diese Stücke einen ganz besonderen Charakter tragen und von höherem Alter sind, beweist ferner die größere Häufigkeit lateinischer Zitate, kirchlicher, wohl lateinischer, Gesänge, das Vorkommen ganzer lateinischer Liturgiepartien in Lud. Cov. 8, 13 und die Häufigkeit der Allegorie (vergl. das Material von Hohlfeld in Anglia 11). Von 37 lateinischen Zitaten entfallen 13

auf die sechs Spiele zu 60 Seiten, die anderen 24 auf die übrigen 36 Spiele zu 325 Seiten. Das Verhältnis ist 21,7 % zu 7,4 %, also etwa dreimal soviel. Von 20 kirchlichen Gesängen kommen neun auf die sechs Spiele und auf die anderen 36 Spiele elf, Verhältnis: 15 % zu 3,4 %, etwa fünfmal so viel. Die Allegorien der 15 Stufen, die Maria erklimmt Lud. Cov. 9, die Allegorie der Namen der die Maria bedienenden Jungfrauen Lud. Cov. 9, das ganze allegorische Spiel eingangs Lud. Cov. 11, die allegorische Contemplacio selbst geben diesem Zyklus im Zyklus einen besonderen Charakter. Alle diese Gründe rechtfertigen wohl die Annahme, daß wir es hier mit einem geschlossenen, früher selbständigen und älteren Kollektivum zu tun haben. Aus ihm erhielten wir Contemplacio, eine Figur, die für ihn typisch ist. Prolog, wie Epilog tragen diesen Namen (dreimal Prolog und zweimal Epilog). Man kann vielleicht annehmen, daß die einzelnen Stücke dieses Sonderzyklus durch Contemplacio zusammengehalten wurden. Der Prolog zu 8 leitet das Sonder-Collektivum und dessen erstes Stück ein. Der Prolog zu 9 nimmt auf 8 Bezug (epilogisch) und kündigt 9 an (prologisch). Der Epilog zu 9 nimmt auf 9 Rücksicht und kündet 10 und 11 (parlement of hefne) zugleich an. Contemplacios Gebet (Anfang 11) sah man vielleicht zugleich als etwas prologartiges an. 12 bleibt unverbunden, vielleicht eingeschoben. Der Prolog zu 13 holt erzählend nach, weist auf das Folgende hin und der Epilog zu 13 („conclusion") schließt und berichtet erzählend das Übrige. Prolog wie Epilog tragen die Figurenbezeichnung „Contemplacio". Verständlich ist diese Benennung für den Epilog und für den mit Epilogischem gemischten Prolog, aber nicht für den reinen Prolog wie Lud. Cov. 8. Das Natürlichere ist es doch wohl, daß die Reflexion, „Contemplacio", die Betrachtung, erst nach Erscheinen des Gegenstandes, den sie beachtet, einsetzt. Es mag vielleicht eine Übertragung vom Epilogsprecher her sein, den man schon als eine außerhalb des eigentlichen Spieles stehende, unabhängige, vermittelnde Person kannte; Contemplacio als Epilogsprecherin Lud. Cov. 9 kann durch die Mischung epilogischer und prologischer Elemente als Mittel- und Übergangsform an-

gesehen werden. Aus psychologischen Gründen scheint die Übertragung der Bezeichnung vom Epilog auf den Prolog wohl wahrscheinlich. Es dürfte der Epilog in diesem Falle unter diesem Namen älter sein als die Prolog-Contemplacio. Auch in den Chester Plays sind die Epilogsprecher, Expositor und Doctor (Ausgabe Wright) älter als Preco, Nuntius, Messenger, die Prolokutoren; es ist aus der inhaltlichen Betrachtung (siehe unten unter Epilog) anzunehmen. Von diesen Epilokutoren scheinen direkte Fäden nach der späteren Contemplacio in Lud. Cov. 29 zu gehen. Vergleiche die Bühnenanweisung eben dort: . . . . an exposytour in doctorys wede . . . Contemplacio, als Erläuterung der Abstraktion. Es darf wohl angenommen werden, daß der Prolog jünger ist als der Epilog, daß der erste Prolog vom Epilog den Namen erhielt. Mag man nun den Fehlgriff in der Bezeichnung eingesehen, das Wesen der Vermittlung zu Anfang in der Ankündigung kennen gelernt und zugleich sich veranlaßt gefühlt haben, ihr eine größere Bedeutung vielleicht aus praktischen Gründen beizulegen, sie wie in den zeitlich weit vorausliegenden Prologen C. of Pers., Lud. Cov., Play of Sacr. zu Haupt- und Staatsaktionen zu erheben; gut! man wählte treffender und mit mehr Recht die Bezeichnung Bote (Vexillator, Nuntius, Messenger) für den Prologsprecher. Dieser erhält in „Poeta“ einen Rivalen, der sein Dasein nur der größeren Betonung der Vermittlung des Inhaltes des Stückes und der Abfassung, reiner Gebiete des Dichters, zu verdanken hat. Der Kern, der Zweck aller Prologe ist die Ankündigung (Geschäft des „Boten“) des Themas (Angelegenheit des „Dichters“) des Spieles. Man vergleiche nun die beiden betrachteten Arten der Anfangsvermittelungen, den Prolog und die Vermittlung der Figur am Beginn des Stückes.

Das Vorkommen der Figur als Vermittler am Anfang des Spieles ist infolge ihrer Anspruchslosigkeit häufiger. Die figürliche Vermittlung geschieht mehr nebenbei und ist lange nicht so betont wie der gespreizte Prolog. Es kommt vor, daß beide zusammen stehen, so Herod's K., Conv. of St. Paul, 4 Elements, Play of Sacr., C. of Pers. Bei den beiden letzten ist das wegen ihrer eigenartigen Prologaufführung noch leichter verständlich.

Wie der Prolog hat auch die figürliche Vermittlung Wandlungen durchgemacht. Vergleicht man den Inhalt der figürlichen Vermittlung mit dem des Prologs, so bemerkt man, daß der letztere weit umfassender ist. Der Prolog hat abweichend von der figürlichen Vermittlung Mitteilungen über das Spiel, über den Inhalt des Themas und den Verfasser, Äußerungen des Prologsprechers über sich selbst, die Bitten um Wohlwollen und Beifall. Dagegen fehlen ihm die in der figürlichen Vermittlung seltenen, schon mehr monologisch zum Inhalt des Stückes gehörigen moralischen Auslassungen. Man könnte sich veranlaßt fühlen, den Prolog als eine sich historisch entwickelnde Erweiterung der figürlichen Vermittlung aufzufassen. Das wäre jedoch wohl kaum richtig. Die figürliche Entwicklung zeigt sich nie konzentriert, sondern zerstreut, aufgelöst bald mit diesem, bald mit jenem Inhalt, mitunter nur im Umfange eines Satzes.

Betrachtet man die außerdramatische englische Literatur vom 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1450, so zeigt sich, daß auch hier schon eine Vermittlung des Vortragenden, eine Einleitung für die Hörer besteht. Besonders ist das in der religiösen Prosa, in Homilien und in den weltlichen Epen, den Heldenepen der Ritterzeit, der Fall. So findet sich: 1) Eine fromme Wendung oder vor allem ein religiöser Segenswunsch in Homilien, King Horn, Assumpcioun de Notre Dame, Hic incipit assumpcio Beate Marie des 13. Jahrhunderts; in Amis and Amiloun, Tale of Gamelyn, Arthour and Merlin, Oktavian, Libeaus Deconus, Catos Sprüchen, Pricke of Conscience, sechsmal in den Einzellegenden des 14. Jahrh. (herausgegeben von C. Horstmann, neue Folge); in Morte Arthure, Sir Gouther, Erl of Tolous, Thomas of Erceldoune aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts. 2) Hört zu! in Soul's ward, Launfal; Hic incipit assumpcio Beate Marie: the Listade of St. Juliana aus dem 13. Jahrhundert; in Havelok, Amis and Amiloun, Sir Beues of Hamtoun, Otuel, Oktavian, Sege of Melayne, neunmal in den Einzellegenden des 14. Jahrhunderts (veröffentlicht von C. Horstmann, neue Folge); in Morte Arthure, Land Troy Book zweimal, Thomas of Erceldoune, Erl of

Tolous, Sowdone of Babylone, Arthur aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. 3) Angabe des Themas in Homilien, Ormulum, King Horn, Assumpcioun de Notre Dame, Hic incipit assumpcio Beate Marie, the Listade of St. Juliana aus dem 13. Jahrhundert. Die Legenden des Laud M. S. 108 (The Early South-English Legendary edited by C. Horstmann E. E. T. S.) haben viermal eine etwas breitere Themaangabe, sonst aber regelmäßig als erste Worte der ersten Zeile den Namen des Heiligen, von dem die Legende handelt; in Amis and Amiloun, Sir Beues of Hamtoun, Launfal, Arthur and Merlin, der südenglischen Version des Oktavian, Rouland and Vernagu, Otuel, Tale of Gamelyn, Sege of Melayne, der älteren Version des Guy of Warwick, Catos Sprüchen, Pricke of Conscience, in Laurence Minots Liedern aus dem 14. Jahrhundert; die nordenglische Legendensammlung der M. S. Harl. 4196 (herausgegeben von C. Horstmann, Altenglische Legenden, neue Folge) bringt viermal Angabe des Themas, die dort veröffentlichten Einzellegenden achtmal und die „Legends of the Holy Rood“ dreimal; in Morte Arthure, Guy of Warwick (jüngere Version), Laud Troy Book, Thomas of Erceldoune, Erl of Tolous, Arthur, Wars of Alexander, Destruction of Troy, Sowdone of Babylone aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Quellenangabe und Kritik finden sich seltener, so in Story of Genesis and Exodus, Sir Gouther, Sege of Melayne, Laud Troy Book, Destruction of Troy. Erst in der späteren Zeit des Abschnittes von 1200 bis 1450 tauchen die allgemeinen literarischen Bemerkungen auf (Guy of Warwick, Arthour and Merlin, Destruction of Troy, Wars of Alexander) und der fromme Wunsch des Dichters für sich und seine Kunst (Morte Arthure, Laud Troy Book, Destruction of Troy). Nach Art dieser Einleitungen ist auch der Prolog von Harrowing of Hell aufzufassen. Ende des 14. und zu Anfang des 15. Jahrhunderts erweitern sich die einfacheren Vermittelungen der außerdramatischen Literatur häufig zu selbständigen, umfangreichen Prologen, so in Voiage and Travaile of Sir John Maundeville; ferner hat Pricke of Conscience ein „entré“ zu 369 Versen, Catos Sprüche eine Einleitung von 112 Versen. Lydgates Legenden S. Edmund and Fremond und S. Margarete

haben Prologe zu fast 100 Versen. Die Ritterepen: Destruction of Troy und Romans of Partenay nennen ihre Eingangsvermittlung zu 98 und 210 Zeilen „Prologue“. Thomas Hoccleves Complaint hat einen und sein Regement of Princes zwei Prologe. Bei Chaucer wird der Prolog gewöhnlich Proem genannt. Er findet sich vor allem in seinen größeren Werken, so in dem Romaunt of the Rose, Book of the Duchesse, Compleynt of Mars, Parlement of Foules, House of Fame, Legend of Good Women (579 Verse). Diese letzten Prologe treten inhaltlich viel selbständiger und freier auf. Sie kleben nicht mehr an den alten Formeln, bringen Neues und andersgeartete Betrachtung. Sie erscheinen nicht mehr in dem Maße als praktische Vermittlung wie früher, sondern sind poetisch und betrachtend gehalten — eine Entwicklung, wie sie sich später auch im Prolog des Dramas vollzog. Ja die Prologe zu Langlands Vision of Piers the Ploughman und zu Chaucers berühmten Canterbury Tales sind gar keine praktischen Vermittlungen mehr, sondern gehören schon zum Inhalte des Stückes.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Vermittlung in der außerdramatischen Literatur leicht die Vermittlung in der dramatischen beeinflußt haben kann. Ob von direkter Übernahme zu reden ist, kann nicht entschieden werden. Sehr wahrscheinlich ist jedoch eine gleichzeitige Mitentwicklung und Beeinflussung, zumal die Vermittlung beim höher entwickelten, nichtliturgischen, späteren Drama wegen der Art der Aufnahme genau so nötig, wenn nicht noch nötiger als in der außerdramatischen Vortragsliteratur war. Ein solcher Einfluß kann sich um so leichter abgespielt haben, da die Verfasser der dramatischen Erstlinge, geistliche Gelehrte, mit der außerdramatischen Literatur bekannt und zum Teil ihre Träger waren. Das Drama ist in seiner Betrachtung überhaupt nicht allzuscharf von der übrigen Literatur zu trennen. Daß man die Vermittlung von einer besonderen Person vortragen ließ, war einesteils die Konsequenz der die ganzen Wendung zum Drama (man setzte Erzählung in Handlung um, d. h. dramatisierte sie), oder anderenteils durch praktische Gesichtspunkte, so bei den Großprologen, oder auch durch noch andere bedingt. Mögen

nun die verschiedenen Inhalte der Prologe, wie Verkehrsformen, Aufforderungen zum Zuhören, Achtgeben und dergleichen, Mitteilung über den Inhalt, bewußt entlehnt, oder, da die gleichen psychologischen Bedingungen und Voraussetzungen für den Vortrag des Dramas gelten, aus eigener Empfindung heraus gesetzt worden sein, so ist es doch offensichtlich, daß der Prolog auch einen selbständigen Weg in der Entwicklung der Vermittlung ging, so in der Mitteilung über das Spiel und in der Gestalt des Prolokutors, was beides nur aus dem Wesen des Dramas erklärlich ist. Das Beifallheischen und Gunstwerben scheint ein besonderes Zeichen der späteren Zeit zu sein, obgleich Ludus Coventriae schon Anläufe dazu zeigt. Neben diesem bewußten, mehr angestrebten Prolog steht die mehr zufällige, intuitiv geschaffene Vermittlung der Figur. Daß sich die letztere, unvollkommenere neben ersterem nicht lange mehr halten konnte, ist verständlich.

3. Die Vermittlung der Figur am Ende des Spieles.

Auch sie findet sich wie die am Anfang zuerst in den Collektivmysterien. Hier zeigen sich die Verkehrsformen der Verabschiedung in der Form des Segenswunsches: Lud. Cov. 20, 21, 38; T. 11, 15, 19, 27; Ch. 21; Y. 10, 14, 17, 18, 21, 40, 43 (Bitte um den Schutz oder Segen Gottes oder Christi); später desgleichen in Wisdom who is Christ und Mary Magdalene (Digby-Plays), Hickscorner, World and Child und Play of Love von Heywood. Im Play of Sacr., Calisto and Melibäa schließen die Figuren sich mit in den Wunsch ein. Es wird als Abschiedsgruß ferner noch verwandt: Farewell T. 2, 18, 21, Y. 20, 38, Ch. 7, 10, Coventry Weavers' pageant; have good daye Ch. 10, Y. 18, Noah's Ark aus Newcastle, T. 15, 24; Adew T. 16. Als humoristische Verabschiedung kommt der Fluch derer in Betracht, die mit der Hölle in Verbindung stehen, so Y. 7 und T. 2 Kains Fluch, im Newcastler Spiel „Noah's Ark" der Fluch des Deabolus; in T. 24 gibt Pilatus den Segen Mohameds. Wohl mit besonderer Wirkung auf die frommen

Hörer erteilt Jesus Y. 24, 39, 47 zum Abschied seinen Segen, und auch Noah im Newcastler Mysterium. Bemerkungen wie: ich scheide, gehe, mache Schluß und ähnliche (T. 2, 21, Y. 22, Ch. 7, 21, World and Child) bedeuten, daß das Stück zu Ende ist. Dieses wird noch besonders in Mary Magdalene zweimal und in Hickscorner erwähnt. Amen findet sich in Wisdom who is Christ, Calisto and Melibäa, Play of Love. Neben diesen Abschiedsformeln stehen die moralischen Ermahnungen in Pl. of Sacr., Wisdom who is Christ und die moralischen Betrachtungen in Calisto and Melibäa, Everyman. In T. 19, Lud. Cov. 21 werden sie von Johannes, Lud. Cov. 22, 23 von Jesus gehalten. Einmal, T. 16, fordert Herodes mit Drohungen schon für sein nächstes Auftreten Stillschweigen. Zum Singen des Tedeums wird im Play of Sacr. und in Mary Magdalene aufgefordert. Der Inhalt ist also der Hauptsache nach 1. conventionell, 2. moralisierend. Die Vermittlung ist unselbständig, an Vorhergesprochenes angehängt und oft von sehr geringem Umfange. Sie kam vor in den vier großen Zyklen, in den Mysterien: Noah's Ark von Newcastle, Weaver's pageant von Coventry, in den Mirakeln: Play of Sacr., Mary Magdalene, in den Moralitäten: Wisdom who is Christ, World and Child, Hickscorner, Everyman, ferner in Calisto and Melibäa und in Heywoods Play of Love.

Es findet sich jedoch die Vermittlung der Figur am Ende des Stückes noch öfter in diesem Zeitraum, so im Dubliner Mysterium Abraham and Isaak, in den Moralitäten Mankind, Interlude of Youth, Magnyfycence (von Skelton), in Heywoods „Witty and Witless", „Johan Johan" und in Thersites. War die Vermittlung in den erstgenannten Fällen meist nur kürzer gehalten, so hat sie jetzt an Größe als auch an Inhalt zugenommen. Im Interlude of Youth wenden sich die drei letzten Figuren nach einander an das Publikum, in Magnyfycence sogar vier. Diese Art der Schlußmonologe an das Publikum steht zwischen den einfachen, unselbständigen Schlußvermittlungen und dem Epilog. Ihr Inhalt ist: Anreden an das Publikum, so in Mankind „Wyrschepyll sofereyns", Masters! in Thersites, A! sirs! Johan Johan. Diese Anreden zeigen die

noch stärkere Richtung der Vermittlung auf das Publikum hin. Segenswünsche finden sich in Mankind, Interl. of Youth zweimal, Magnyfycence, Witty and Witless, Thersites. Das „Farewell“ steht in Johan Johan und Thersites, Amen zweimal in Interl. of Youth, in Witty and Wytless. Das sind Verkehrsformen wie oben. Auch Ankündigung des Endes findet sich hier, so in Interl. of Youth, ebenso moralische Ermahnungen in Mankind, Abraham and Isaak aus Dublin, Thersites. Neu ist (Mankind und Magnyfycence) die Rekapitulation dessen, was gespielt, der Dank für das Zuhören (Interl. of Youth), der Wunsch jeder möge zufrieden sein (um keine Schande zu erleben Interl. of Youth), die Erläuterung der Bedeutung des Stückes (Magnyfycence). Daß sich die Figur mit dem Inhalt ihres ganzen Monologs an das Publikum wendet, ist die schon erwähnte besondere Freiheit des Interludiums. In Witty and Witless sind die drei letzten Strophen für den anwesenden König bestimmt; sie geben moralische Betrachtungen, die sich auf das Königtum beziehen. Bei Abwesenheit des Königs wurden sie weggelassen. Am nächsten kommen dem Epilog die Schlußvermittlungen vom Interlude of Youth und von Magnyfycence. Die Vermittlung der Figur am Fnde entwickelt sich in der Art fort, daß Bemerkungen über das Thema häufiger werden und Äußerungen betreffs der Aufnahme des Stückes und Danksagung sich einstellen (letztere nur einmal). Damit erweitert sich auch der Umfang dieser Vermittlung. Lindesays „Satyre of the thrie Estaitis“ kommt in ihren Diligence-Epilogen dem reinen Epilog noch näher. Was oben auf Seite 12, 13 gesagt wurde, gilt auch hier. Das Stück kann zur Beurteilung von Prolog und Epilog eigentlich nicht herangezogen werden, da es der abseits stehenden schottischen dramatischen Literatur angehört. Zudem mischt die Vermittlung rein Epilogisches mit Inhaltlich-stofflichem. Der Inhalt der Rede von Diligence (Ende des ersten Teiles) ist: Aufforderung an die Mitglieder des Parlamentes, Aufforderung an Männer und Frauen, die das Stück gesehen, die Pause zu benutzen, aber nicht zu lange zu bleiben, um den besten Teil des Stückes nicht zu versäumen; Ende des zweiten Teiles: Anrede, Bitte um gute

Aufnahme, Versicherung das nächste Jahr besser zu spielen, Schilderung, wie gespielt wurde, Entlassung der Zuhörer, Segenswunsch, Enthüllung der Absicht des Prolokutors.

4. Der Epilog.

Auch er trägt wie der Prolog der Zeit noch keinen festen Namen. Conv. of St. Paul nennt ihn „Conclusyon", so bezeichnet auch Contemplacio Lud. Cov. 13 ihre Schlußansprache. Diese Benennung ist jedoch keine allgemeine. Gewöhnlich wird nur die Person des Epilogsprechers, sein Name, vorangesetzt. Die Bestimmung des Epilogs ist es, die selbständige Vermittlung am Schlusse des Stückes zu sein.

Der Expositor der Chester Plays ist wohl ohne Frage der erste Epilogsprecher; älteren Datums scheinen auch die Epiloge Contemplacios im Ludus Coventriae 9, 13 zu sein. Die Chester Plays nach der Handschrift H (von Deimling Early Engl. T. Soc. Ex. Ser. 62, 1892 herausgegeben) haben für den Prologsprecher durchgehends die Bezeichnung „Expositor", während Thomas Wrights Ausgabe (für die Shakespeare Society London 1843 und 1847), auf Hss. B, W, h sich gründend, „Expositor" und „Docter" verwenden. Im Folgenden soll, wenn Verschiedenheiten der Handschriften bestehen (wie auch schon oben geübt), die Ausgabe bemerkt werden, denn auch inhaltlich und nach dem Vorhandensein stimmen sie nicht immer überein. In den Chester Plays erscheint in den beiden Ausgaben übereinstimmend der Expositor in Stück 4 dreimal, in 6 zweimal, in 23 viermal und dazu, aber nur in Deimlings Ausgabe in Stück 5 achtmal und in 12 zweimal; an dessen Stelle steht hier in Wrights Ausgabe ein Docter als Epilogsprecher, der in 5 und in 12 zweimal vorkommt. In Stück 11 findet sich (in den beiden Ausgaben) Angelus als Epilokutor. Der Docter tritt auch Lud. Cov. 23 auf. Die das Stück endenden Worte sprach früher Jesus. Von späterer Hand wurde dann die Rede erweitert und dem Docter in den Mund gelegt. Einen Epilog haben ferner noch das Abraham und Isaak-Spiel

aus Mittel-England, auch „Brome Play“ genannt, ca. 1450, Herod's Killing ca. 1480, Conversion of St. Paul, mit drei Epilogen (Conclusyo) den drei Prologen entsprechend, Everyman und der Dialog, der John Heywood zugeschrieben wird: Gentleness and Nobility. Mary Magdalene hat einen Epilog für die Leser.

Was S. 20 über die Vermischung prologischer und epilogischer Elemente gesagt wurde, gilt für Prolog wie Epilog. Es steht so prologische Ankündigung in den Epilogen Lud. Cov. 9, Ch. 5, 23 (4). Contemplacio in Lud. Cov. 9 nach der ersten Scene könnte mit gleichem Rechte als Prolog und als Epilog angesprochen werden (dieses Auftreten Contemplacios in Lud. Cov. 9 haben wir schon oben S. 20 unter Prolog eingereiht).

Die Verszahl ist mit 7 in Conv. of St. Paul erster Epilog die kleinste und Ch. 23 (4) mit 126 die größte. Der Epilog Gentl. a. Nobility hat 77 Verse.

Die Form des Epilogs hebt sich von der des Stückes nirgends ab, nur im Dialog Gentl. and Nobility hat er im Gegensatz zum Stücke den Rhyme-Royal Chaucers.

Die Aufführung des Epilogs ist von der des Spiels getrennt. Ist das letzte Wort des Schauspielers gefallen, so beginnt der Epilokutor in aller Selbständigkeit seine Rede. In Herod's Killing, Conversion of St. Paul und in Everyman ist er im Personenverzeichnis aufgeführt; letzteres fehlt jedoch meistens. Der Epilogsprecher hat die verschiedensten Bezeichnungen: Expositor, Doctor, Angelus, Poeta, Philosopher. Er kann nach dem ganzen Stück oder nach drei Akten wie in Conversion of St. Paul, nach einzelnen Scenen, so in den Chester Plays 4, 12, oder auch nach dem Monologe einzelner Personen, wie in Ch. 23 auftreten. In den Chester-Spielen reitet der Expositor neben dem Theaterkarren her; Ch. 4 lautet die Bühnenanweisung: Expositor equitando.

Der Inhalt umfaßt: Zuerst die Verkehrsformen. Die Anrede Lordinges ist typisch für den Expositor der Chesterplays, selten fehlt sie. Er setzt mitunter auch noch Lo! oder Nowe davor. Ch. 5 (2) (Wright) hat noch die Anreden: Lordes and Ladyes that bene pressente, Now worthy sirs, both greate and small. Es finden sich ferner: Lo! sovereigns and sirs Abr.

and Isaak (Bromeplay), Sofreynes Lud. Cov. 9, 13, Honorable souereigns Herod's K., Ye sovereigns all discreet and excellent Gentl. a. Nobility, Ye hearers Everyman. Die Verabschiedung geschied wieder in der Form des Heil- und Segenswunsches, so: Ch. 23 (1,4), Lud. Cov. 13, Conv. of St. Paul erster, zweiter, dritter Epilog, Gentl. and Nobility, Bromeplay, Everyman; fare you well in Ch. 5 (2) (Wright). Dieses Abschiednehmen ist fast immer die Regel; es fehlt jedoch beinahe immer im Munde des Vermittlers (Expositor und Docter) der Chester Plays wegen seiner reinen Sachlichkeit und seines öfteren Auftretens.

Die Aufforderungen, die der Epilokutor ergehen läßt, sind nicht so zahlreich, wie die des Prolokutors. Hört zu! Ch. 23 (2,4), Lud. Cov. 13; Ch. 4 (2) all take this intente. Lo! findet sich in den Chesterplays vor den Anreden seltener. Es ist nicht so sehr nötig, Stille zu fordern oder etwas dergleichen, da sie vom Stücke her noch weiter anhält, wenn der Epilokutor auftritt. Die Bitte um Entschuldigung findet sich hingegen umso öfter. Die Kürze bittet Lud. Cov. 9, das Ungehörige, was gesagt oder getan, Lud. Cov. 13, die Simpelheit Conv. of St. Paul 3, die Mangelhaftigkeit Herod's K., die Offenheit der Darlegung der Meinung und die Fehlgriffe Gentl. a. Nobility zu verzeihen. Habt Geduld mit uns! steht in Lud. Cov. 9. Die Bitte das Beste zu reden findet sich Wright Ch. 5 (2) und die Freistellung der Verbesserung Conv. of St. Paul 2. Zum Singen des Ave regina caelorum fordert Lud. Cov. 13 auf. Moralische Ermahnungen finden sich Ch. 5 (1) (Wright), Ch. 11, Ch. 12 (2), in Everyman, Abraham and Isaak (Brome Play). Die polemische Warnung vor Weltverbesserung, d. h. vor der Reformation, findet sich in Gentl. and Nobility. Zum besseren Verständnis in der Bibel nachzulesen und zugleich dem Stück mit Fleiß zu folgen, fordert Conv. of St. Paul 1. Die Bitte Glauben zu finden, spricht der Expositor und Docter oft in den Chester-Spielen aus, so Ch. 5 (1), 5 (2), 6 (1), 22 (4) zweimal, ferner im Brome Play. Es geschieht gewöhnlich durch die Formel „Leve you me". Lud. Cov. 13 bringt die Bitte um gütige Unterstützung (es ist wohl Geld gemeint): „And beseke you of your good supportacion".

In Bezug auf das Thema wird Folgendes mitgeteilt: Das Gespielte wird in seiner Bedeutung dem Publikum ausgelegt, so Ch. 4 (1, 2, 3), 5 (1), Deimling-Ch. 5 (2—7), Ch. 12 (1, 2), 23 (1—4), Lud. Cov. 13, in moralischen Betrachtungen Ch. 6 (2), 11, 12 (1, 2), Bromeplay, Lud. Cov. 9, 13, 23, Everyman, Gentl. and Nobility. Zur Ergänzung des Themas wird es erzählend weitergeführt in Ch. 5 (1), Wright Ch. 5 (2), Lud. Cov. 13, Conv. of St. Paul 3.; ferner wird wie in Ch. 23 (4) durch Schilderung der 15 Zeichen des jüngsten Gerichtes der Inhalt erweitert, und Ch. 6 (1) ergänzende Beispiele angeführt. Die erzählende Fortführung wird Ch. 5 (1) mit der Kürze der Zeit begründet. Derselbe Grund wird auch Deimling-Ch. 5 (7) beim Aufzug der Propheten zur Begründung dessen angegeben, daß nicht noch mehr Propheten auftreten. Hier in dieser Scene sagt auch der Epilokutor (in Deimlings Ausgabe) zweimal, daß das Auslegen eigentlich unnötig sei, da der Inhalt der Prophezeiung schon klar genug. In Ch. 11, Deimling-Ch. 5 (7), Lud. Cov. 9 finden sich Rekapitulation und Erwähnung dessen, was gespielt worden war, und zwar unter spezieller Betonung der Prophezeiung Ch. 4 (2). Zum Beweise, daß der Inhalt des Spieles recht war, führt der Expositor Ch. 6 (2) ein Ereignis als Beleg an. Ch. 6 (1), 12 (1), Conv. of St. Paul 2. geben die Quellen für das Gespielte an und Ch. 12 (2), 23 (4) die für die Erklärung. Prologische Ankündigung dessen, was gespielt werden soll, findet sich Ch. 5 (2) (Wright), 5 (8) (Deimling), Ch. 23 (4), Lud. Cov. 9. Äußerungen über die Behandlung des Stoffes und damit über sich selbst zugleich geben die „Poeta"-Epilogsprecher in Herod's K. und Conversion of St. Paul. Herod's K. spricht von „por process", schlichtem Können, roher Beredsamkeit, Conv. of St. Paul urteilt: unbewandert in der Rhetorik, einfältig, Mangel an literarischem Wissen und entschuldigt sich gleichsam so. Ludus Cov. 9 redet von flüchtiger Behandlung. Ein beschließendes Gebet findet sich in (Wright) Ch. 4 (3).

Über das Spiel gibt der Epilogsprecher wenig Erläuterungen. Die Hauptsache der Geschichte wurde gespielt, wenn sie auch noch vieles andere daneben enthält (Deimling)

Ch. 5 (8), (Wright) Ch. 5 (2). Den Schluß des Spieles deutet der Epilogsprecher noch besonders an durch: so schließen wir (Herod's K.), wie wir können Conv. of St. Paul 3., oder hier machen wir eine „Conclusyo" zu diesem Teil Conv. of St. Paul (1). Wright-Ch. 5 (2) bringt den Hinweis (prologisch ankündigend) zugleich auf den weiteren Fortgang des Spieles am anderen Tag: Wenn es euch gefällt, könnt ihr morgen mehr haben. Auf die Kürze der Zeit wird Lud. Cov. 9 zweimal und auch Ch. 5 (1), Ch.-Deimling 5 (7) hingewiesen.

Mitteilung über sich macht der Epilogsprecher indirekt in Conv. of St. Paul und Herod's Killing, wo er als Poeta über die Art des Werkes (siehe oben), seines Werkes, urteilt. Dieser Fall trat jedoch wohl nur bei der Uraufführung der Originale ein, als der „Poeta" in eigener Person seine Stücke einführte und schloß, ähnlich dem späteren Baleus Prolokutor in Bales Werken. Es ist aber auch möglich, daß der Poeta hier der Vertreter des Standes der Literatur-Beflissenen und -Kundigen, nicht gerade der Verfasser der Stücke ist. Mehr tritt die Vermittlergestalt der Chester Plays hervor, die bei Deimling durchgehends Expositor, bei Wright auch Docter genannt wird.*) Ch. 4 (1), 23 (1) erläutert der Expositor den Zweck seiner Erklärung: Belehrung der Ungelehrten, Veranlassen zum Gutes tun. In einfacher, schlichter Weise Ch. 23 (2), klar Ch. 4 (1), genau Ch. 23 (4) und richtig Ch. 23 (2, 4) will er erklären, mit Gotttes Gnade, auf gute Weise Ch. 23 (4). Er kann erklären aus eigener Kraft 23 (2, 4), mit Gottes Gnade 23 (4). Er verkündet noch die 15 Zeichen des jüngsten Gerichtes, da er Zeit hat Ch. 23 (4). Seine Selbständigkeit zeigt sich ferner noch darin, daß er in den Chester Plays die Besonderheit hat, zur Bekräftigung seiner Auslegungen „leeve you me, as rede we, remember we, verament" einzufügen, ferner (unter Betonung seines Amtes als gelehrter Erklärer durch Formeln wie „I maie understande, I may . . ., as I fynde, I wis" auch Quellenangaben zu machen, so in Ch. 6 (1), 12 (1, 2), 23 (4). In Lud. Cov. bedankt sich der Epilokutor für die Geduld, in Herod's

*) Über das Verhältnis beider Ausgaben vergleiche die Ausführungen unten S. 41 ff.

K. für die Aufmerksamkeit. In letzterem fordert er auch die Musikanten und Tänzer am Ende des Vortrags auf, zum Schlusse ihre Schuldigkeit zu tun. Im Cornischen Drama war dieser Beschluß besonders beliebt. Der Inhalt der Epiloge setzt sich also in der Hauptsache für diese Zeit zusammen aus: 1. Verkehrsformen, 2. Aufforderungen, 3. Mitteilungen über das Thema, 4. Mitteilungen über das Spiel (selten), 5. Mitteilungen des Epilogsprechers über seine Person. Der Epilog machte in diesem Zeitraum inhaltlich sowohl, als auch in seiner ganzen Stellung zum Spiel eine Entwicklung durch.

Betrachten wir zuerst die Vermittlergestalten des altertümlichsten Mysterienzyklus, der Chester Plays. Sie sind in verschiedenen Handschriften auf uns gekommen. Der Ausgabe von Thomas Wright liegt besonders Handschrift W mit Benutznng der verwandten h und B zu Grunde. Abseits von ihnen steht die Handschrift H, die Deimling zu seiner Ausgabe verwendet. Sie ist die jüngste von allen, jedoch wohl die originellere. Sprachlich ist H am besten überliefert (vergl. Deimling). Ferner ergibt sich aus der Textgestalt, wenn auch lange nicht in dem Maße wie aus der sprachlichen Form, die Überlegenheit von H. Für uns kommen folgende Abweichungen in Betracht.

Für die Gestalt des Vermittlers hat H durchgehends die Bezeichnung „Expositor“. B, h, W-Wright hat den Expositor dreimal in Stück 4, zweimal in 6, viermal in 23 und „Docter“ zweimal in 5, zweimal in 12, einmal in 4 (3) (?), 23 (4), In Bezug auf die Abweichungen im Texte gilt folgendes: In Stück 4 findet sich bei Wright im Gegensatz zu Deimling ein Zusatz, angefügt an das letzte Auftreten des Expositors. Bei Wright ist mit der Anweisung: „Here let the docter knele downe, and saie“ noch ein Gebet angebracht. In der ersten Scene des 5. Spieles zeigen sich andere bemerkenswerte Verschiedenheiten. In H tritt Gott auf, verkündigt die 10 Gebote; Princeps Sinagogae, als Stellvertreter des Volkes Israel, ist erschreckt und wird von Moses beruhigt. Moses befiehlt die Sabbathheiligung. Der Expositor tritt dann auf und berichtet: dieses Gebot war aus dem alten Testament, von den Guten noch gehalten, die ganze Geschichte vorzu-

bringen, würde zu lange dauern, darum das Bedeutsamste: Bericht über das Erhalten, Zerschlagen und Neuanfertigen der Gesetzestafeln und ihrer Aufbewahrung. Wright hat dagegen: Gott verkündet die zehn Gebote. Moses will, durch vierzigtägiges Fasten vorbereitet, Gottes Gebot erfüllen. Er redet zu dem Volk, fordert es auf, sich nicht zu fürchten, und ermahnt, Gottes Gebot zu befolgen. Ein „Docter" tritt dann auf und erklärt: dieses Gebot war das erste Gebot Gottes, zehn Punkte beherzigt, die ganze Geschichte vorzubringen wäre zu lang, darum wollen wir kurz das Bedeutsamste nennen: Moses erhielt und zerbrach die Tafeln, dann schrieb er andere, wie ihr gespielt sehen sollt; die Tafeln wurden gemäß dem Willen Gottes aufbewahrt. Nach dieser Ansprache des Vermittlers wird dann wieder gespielt und zwar der Befehl Gottes an Moses zu erneuter Abfassung der Gesetze, Moses Bereitwilligkeit und ihre Anfertigung (stummes Spiel). Dann folgt Moses Verkündigung an das Volk betreffs der Sabbatheiligung. In der zweiten Scene von 5 besteht folgender Unterschied: König Balaak wünscht, daß Balaham das Volk Israel verfluche. Balaham hingegen segnet es, verheißt ihm Großes und prophezeit Christus. Handschrift H läßt nach dieser Prophezeiung noch sieben Propheten auftreten, deren Weissagungen jedesmal durch den Expositor auf Christus, seine Passion, Ausgießung des heiligen Geistes und anderes hin erklärt wird. Beim letztenmal faßt er die sechs (?) Prophezeiungen nochmals zusammen. Dabei bemerkt er, wenn mehr Propheten sprechen würden, was ja möglich wäre, würde es zu lange dauern, und darum redeten hier nur sechs (?) Propheten. Balaak zieht sich darauf mit den Worten zurück, die Balaham in Wright im Munde führt. Dann tritt der Expositor wieder auf. Er berichtet, die Hauptsache wäre gespielt, und kündigt das Kommende, d. h. die Erfüllung der Prophezeihungen an (vergl. die Bezugnahme auf Balaham in Ch. 8, Beginn). In Wright's Text gibt Balaham, nachdem er das Volk Israel gesegnet hat, Balaak den Rat, wie er auf anderem Wege die Juden vernichten könne. Balaak folgt dem Rate. Der Docter berichtet darauf von den Anstalten zu seiner Befolgung und von seiner Wirkung. Er fährt dann

fort: die Hauptsache ist euch vorgespielt worden, und wie prophezeit, werden drei Könige, das sollt ihr gespielt sehen, Christus bei seiner Geburt verehren; wir haben euch die Geschichte gezeigt, und wenn es euch gefallen, werdet ihr morgen mehr haben; dann folgt: Bitte um guten Leumund, Ankündigung des Kommenden und Lebewohl.

Welches ist das Ursprüngliche in diesen Zwiespältigkeiten? (ursprünglich, originell, Original nur insofern gemeint, als die zwei Gruppen h — B — W und H auf eine gemeinsame Grundlage zurückgehen, die wieder eine so und sovielte Bearbeitung anderer Bearbeitungen sein kann).

Die Bezeichnung Expositor scheint sicher die ursprüngliche zu sein. Expositor kommt häufiger vor, so durchgängig in H und in Wright neunmal. Docter steht überhaupt nicht in H (Deimling) und in Wright nur sechsmal, davon zweimal unsicher. Expositor ist im Vergleich zu Docter eine viel zu eigentümliche Bezeichnung, die sich sonst nirgends findet. Man darf wohl nicht annehmen, daß die allgemeinere Benennung durch die speziellere ersetzt worden ist, eher umgekehrt; zudem hat Expositor die alte lateinische Form, während Docter schon abgeschwächt ist. Dazu kommt der höhere Wert der Handschrift H, die überall Expositor hat. Daß Expositor ursprünglicher als Docter zu sein scheint, ergibt sich auch aus Folgendem. Beim letzten Auftreten des Expositor in Ch. 4 (Wright) und in 23 (Wright) werden unzweifelhaft spätere Anfügungen durch Spielanweisungen eingeführt, in denen der aufgetretene Expositor mit Docter bezeichnet wird. Ein weiterer Grund für die Annahme, daß der Expositor die ältere Bezeichnung ist, ergibt sich daraus, daß die zeitlich späteren Epilogsprecher gern Docter genannt werden. Nun zur Kritik der Verschiedenheiten der Texte: In Stück 4 ist das Gebet des Docters eine Anfügung. Dafür spricht das Vorhandensein einer Spielanweisung, denn die Spielanweisungen sind nach Hohlfeld (Anglia 11, 277) jüngeren Datums, Zusätze späterer Zeit. H hat das Gebet nicht. Ferner gibt die secundäre Bezeichnung „Doctor“ für den gerade sprechenden und „Expositor“ genannten Vermittler zu Denken. In Stück 5, Scene 1

stellt H wohl die originellere Fassung dar. Das natürliche ist doch, daß die Betrachtung zu Ende der Scene wie bei H und nicht in ihrer Mitte (Wright) einsetzt. Die Schlichtheit und Einfalt der Scene in H spricht an dieser Stelle dafür, wie auch die Spaltung und Kompliziertheit in h, B, W. Ferner findet sich in Wright ein Widerspruch. Der Docter hält die Zeit für viel zu beschränkt, um alles spielen zu können. Er berichtet deswegen das Übrige und doch wird noch ein Teil des Berichteten, das zweite Anfertigen der Tafeln durch Moses, in Wright zur Vorführung gebracht. H läßt es mit dem Bericht genug sein. Wright (W, h, B) hat wohl ohne Zweifel in der einfachen Scene, wie sie sich in H bewahrt hat, durch Umsetzen der Ansprache des Vermittlers, durch teilweise Umänderung und scenische Ausführung die alte Form umgestaltet und erweitert. In der zweiten Scene des Spiels 5 bestehen noch größere Abweichungen. Gemeinsam haben die beiden Versionen nur die Worte des Expositors und des Docters, die Hauptsache vorgebracht zu haben und den Hinweis auf das Kommende, die Erfüllung der Prophezeiung (acht Verse). In h — B — W dürfte wohl der ganze erzählende Bericht des Vermittlers über die Ausführung und Wirkung von Balahams Rat eine spätere Hinzufügung sein; (die Bühnenanweisung als solche zur Einleitung dieses Berichtes: „The Doctor Speaketh“ und vor allem das Ungewöhnliche ihrer englischen Abfassung bestärken noch mehr den Verdacht, daß der Bericht später eingefügt.) Der Inhalt der acht letzten Verse spricht ferner dafür, da sie eine „captatio benevolentiae“ und eine Ankündigung enthalten. In H ist wohl die ganze Reihe der auf Balaham folgenden Propheten ein Einschiebsel. Dem Bearbeiter mag die, im Vergleich zu den anderen Zyklen, dürftigen Prophezeiungen des Kommens Christi durch Balaham und Gott (schon in Spiel 4) nicht genügt haben, und so sind sieben hinzugefügt worden (von denen der Expositor jedoch als nur von sechs spricht; der eine Prophet kann dann wohl später noch eingeführt worden sein). Es ist wohl nicht anzunehmen, daß die Propheten oder auch der Rat Balahams im Original gestanden haben und dann von den einzelnen Bearbeitungen teilweise weggelassen worden sind. In dieser Zeit

der literarischen Produktion ist eine kritische Sichtung und Kürzung des gegebenen Materials nicht glaublich; das pietätvolle Bewahren des schon Vorhandenen, das in die Breitegehen, Erweitern, Ausschmücken, Entlehnen ist hingegen das Eigentümliche. Es dürften also die Verschiedenheiten der Handschriften in der Behandlung und Ausführung der Vermittlergestalt sich im Original derart einen, daß in diesem gestanden hat:

1. Die allgemeine Bezeichnung Expositor.
2. Das letzte Auftreten des Expositors in Stück 4, ohne das Gebet.
3. Die Stellung des Expositors in der ersten Scene von Stück 5, wie sie H wiedergibt, ebenso auch in dieser Fassung.
4. Beim zweiten Auftreten in 5 die oben erwähnten gemeinsamen acht Zeilen des Vermittlers.

Man beachte den Inhalt der Rede des Expositors nach dieser Regulierung und Ausscheidung des Nichtursprünglichen. Der Expositor tritt dreizehnmal auf: In 4 dreimal, in 5 zweimal, in 6 zweimal, in 12 zweimal, und in 23 viermal. Dabei erscheint er neunmal rein als Erklärer, als Ausleger der Handlung, des Spieles, des Vorgetragenen, und zwar in 4, 12 und 23 durchgängig. In 4 wird beim ersten Male dogmatisch auf das Abendmahl, auf die alttestamentliche Opferung von Tieren und den Zehnten, beim zweiten Mal auf die Beschneidung als alttestamentliches Sakrament, an deren Stelle im neuen Testament die Taufe trat, hingewiesen, ferner nochmals die Prophezeiung Christi durch Gott betont; beim letzten Auftreten wird die Opferung Jsaaks allegorisch auf das Erlösungswerk Christi hin ausgedeutet. Die ständige Beziehung und Richtung auf das Neue Testament ist offensichtlich; in den Zyklen wurde das Alte Testament überhaupt nur als Präludium des Hauptteiles, des Neuen Testamentes, betrachtet. In Stück 12 zeigt der Vermittler beim ersten Auftreten an Christi Versuchung die drei Hauptanfechtungen, denen Adam zum Opfer fiel, die Jesus aber von sich wies. Er beruft sich dabei auf St. Gregorius. Beim zweiten Mal betont er die große Güte des Herrn, legt aus und rekapituliert mit Berufung auf Augustin. In Spiel 23 erscheint

er viermal, um die Prophezeiungen der vier nacheinander auftretenden Personen zu erläutern. Der Bericht über die fünfzehn Zeichen des jüngsten Gerichtes, den der Expositor zuletzt in 23 noch gibt, ist nicht ursprünglich, sondern, wie auch der Absatz sowie die Bühnenanweisung erhärten, später hinzugefügt. Aber noch andere Zwecke verfolgt der Vermittler. Er ist auch Ergänzer der Handlung. So erzählt er, was weiter geschah (neben einem belehrenden Hinweis) vor allem in 5, erste Scene. Hier hat er auch mehr die Aufgabe durch einen Bericht der Kürze der Zeit, die keine weitere Aufführung erlaubt, Rechnung zu tragen. Mehr dem Erklärer nähert er sich wieder, wenn er in Spiel 6 beim ersten Auftreten noch andere Wunder erzählt, die bei Christi Geburt geschahen und beim zweiten durch den Bericht historischer Begebenheiten die Tatsächlichkeit und Wahrheit des Gespielten zu verstärken sucht und auf ein schon gezeigtes Wunder zurückkommt. In 5, Scene 2 und auch 23 (4) kündigt er das Kommende an. In der Hauptsache ist der Expositor also Erklärer und Ergänzer des Gespielten, und zwar ist ersteres zu betonen. Seine Rolle als Erklärer, sein Erkläreramt, hebt er sowohl bei seinem ersten Auftreten in Spiel 4 als auch bei seinem letzten in 23 hervor. Er hat die Absicht, die Ungebildeten über das Gespielte zu belehren (4), zu unterrichten, die Hörer zu veranlassen Gutes zu tun (23). Verbreitet er sich auf diese Weise über das Ziel seiner Belehrung, so redet er auch von ihrer Art. Sie ist klar, wahr, glaubwürdig, zweifelsohne, ausführlich: appeartlye 4 (1), 12 (1); witterly 4 (2), 6 (1), 12 (2), 23 (3, 4); verament 4 (1, 2), 6 (1), 23 (3, 4), sothliy 6 (1); in good faye 6 (1); leeve you me 4 (1), 5 (1, 2), 6 (1), 12 (1, 2), 23 (1, 4); expresslye 23 (1, 4); playnlye 23 (2). Neben seiner Berufung auf Quellen in 6 (1), 12 (1, 2), 23 (4) findet sich noch die auf eigene oder allgemeine Studien: as reade I, we read 5 (1), 6 (1), 23 (3, 4). Seine Tätigkeit der Auslegung hebt er noch hervor durch: I maie understand 4 (1, 2), 23 (1, 2, 3); I fynd also 6 (2); I maye well prove apertly 12 (1); I will declare 12 (2); . . . signifie maie 23 (2); as thinkes me 23 (2); I maye well liken 23 (2); I wrytten fynde 23 (4). Zur Beachtung fordert er auf in 4 (2), 12 (2), 23 (2, 4), mo-

ralische Ermahnung steht 6 (2). Doch damit begnügt er sich noch nicht. Er gibt auch an, warum er überhaupt erklären kann: trough my mighte 23 (2) and grace 23 (4), by godes grace 23 (4), I have tyme 23 (4). Den Expositor lernten wir so genauer kennen. Als wohlbelesener Mann ist er ein selbständiger und selbstbewußter Gelehrter, der das Volk durch seine Erklärungen und Ergänzungen belehren und bessern will. Das Ureigenste scheint an seiner Tätigkeit die des Erklärens zu sein. Scheidet man diese vom Ergänzen, Ankündigen und den oben erwähnten späteren Zutaten, so dürfte man eine Struktur seiner Handlungen finden, in der sich vielleicht ihre zeitliche Entwicklung bis zu dem uns vorliegenden Stadium spiegelt:

1. Die einfache, dogmatische, allegorisch-symbolische Erklärung: 4 dreimal, 12 zweimal, 23 viermal;
2. Kommentation, Fortführung, Ergänzung: 4 zweimal, 5 (1) einmal, 23 (4) einmal;
3. Ankündigung und Bezugnahme auf das Spiel: 5 (1), 5 (2);
4. a) Das nicht in H Enthaltene: 4 (3) Gebet, 5 (1) Änderung, 5 (2) der recitative Bericht, 5 (2) die letzten acht Zeilen;
   b) das nicht in h — b — W Enthaltene: 5 (2) die Erklärungen der Prophezeiungen der Propheten.

Als Versionen der Bearbeitungen scheidet als unoriginell alles unter 4 aus. Sie haben wie die 3. Gruppe nicht jene formelhaften Ausdrücke, wie leeve you me, witterleye usw. Ankündigung und Bezugnahme auf das Spiel (3) ist durch Rücksichtnahme auf die Technik und praktische Aufführung entstanden und liegt dem Gebaren des sonst nur auf die inhaltlichen Momente achtenden Epilokutors fern. Man darf wohl annehmen, daß sie spätere Hinzufügungen sind. Zudem spielen sie keine bedeutsame Rolle. 1 und 2 sind wohl nicht scharf zu trennen; zumal sie sich in der Verwendung der Formeln gleich stehen. In ihnen und vor allem in 1 offenbart sich der Grundcharakter des Vermittlers am klarsten.

Nun zur Frage nach dem Ursprung der Expositorgestalt: Sie ist wohl nie sicher zu beantworten. Cambridge History

of English Literature V, 48 weist auf die Ähnlichkeit hin, die zwischen den Chester-Spielen und den deutschen Fronleichnams-Prozessionsspielen von Zerbst und Künzelsau bestehen, die ein Übergangsstadium von der Prozession zur dramatischen Aufführung zeigen. Auch bei ihnen steht ein Vermittler zwischen dem Publikum und den Schauspielern. Die Zerbster Prozession ist ohne Vortrag und reine Mimik (einmal nur mit Gesang); „ffigura“ erklärt jede Gruppe und gibt moralische Betrachtung und Ermahnung. Mehr zum Schauspielzyklus hat sich schon das Künzelsauer Spiel ausgewachsen. Der „Rector processionis“ tritt bald prologisch bald epilogisch auf. Ankündigung, moralische Ermahnung am Anfang und Ende der Scene, zweimal auch des stummen Spieles, Auslegung, ergänzende Erzählung, ermahnende Betrachtung sind seine Obliegenheiten. Auch als Schauspieler tritt er auf im Streite mit dem ungläubigen Judentum; hier vertritt er den an dieser Stelle in den deutschen Mysterien sehr beliebten Augustin. Diese Vermittlertypen sind, wenn man von dem prologischen Auftreten des Rektors (und das ist das häufigere) absieht, mit dem Expositor inhaltlich nahe verwandt. Doch hat der Expositor einen sehr dogmatischen Einschlag. Es dürfte wohl als zu gewagt gelten, daraus zu schließen, daß der Expositor aus gleicher prozessionsmäßiger Vergangenheit entsprungen sei. Cambridge History of English Literature V, 12, Hohlfeld Anglia IX, 275, und auch Chambers II, 148 machen aufmerksam auf die Ähnlichkeit zwischen Vermittler und der Person des kirchlichen Predigers. Es bleibt unwahrscheinlich, daß die Predigergestalt aus den liturgischen Elementen als Expositor in die Chester Plays übernommen wurde, selbst wenn man die italienische Charfreitag-„Devozione“ von 1375 mit ihrer eigenartigen Mischung von Spiel und Predigt zum Vergleiche heranzieht. Das Liturgische des Zyklus läßt keine Beziehungen mehr zum Expositor erkennen. Auch französischen Einflüssen sind die Chester-Spiele unterworfen gewesen. Für diese ist die direkte Quelle nicht nachweisbar. An eine direkte Entlehnung der Expositorgestalt aus der französischen Vorlage ist wohl nicht zu denken, da das „Mistère du Viel Testament“,

das aus der gleichen oder verwandten Quelle schöpft, keine Vermittlerfigur kennt. Mag auch inhaltlich nicht die Expositorrolle übernommen worden sein, so könnte das Vorbild der Gestalt als solcher wohl französisch gewesen sein. Die Predigten vor und in dem Spiel sind im französischen Mysterium und Mirakel sehr beliebt. Ein solches Vorbild machte sich vielleicht der Bearbeiter oder auch der Verfasser der Chester-Spiele zu Nutze, um kurze Predigten, Auslegungen in Versen gewissen Scenen folgen zu lassen, da sie der ganzen, scharf gewahrten Tendenz der Chester-Spiele, der Erbauung und Belehrung, entgegenkamen. Eine Entlehnung aus einem anderen englischen Mysterium ist wohl nicht anzunehmen, da keines der uns erhaltenen eine so eigenartige Vermittlergestalt aufweist. Contemplacio im Ludus Coventriae ist auch nicht im geringsten eine gleiche Erscheinung wie der Expositor. Sie tritt siebenmal auf, davon rein epilogisch, wie der Expositor es immer tut, nur zweimal. Auch ihr Charakter entspricht nicht dem des gelehrten, erklärenden Expositor. Sie ist nicht inhaltliches, sondern mehr technisches Mittel für den Zusammenhang der Stücke untereinander und ihren Anfang oder Schluß. Das ostanglische „Brome-Play“ von Abraham und Isaak hat wie die Abraham und Isaak-Scene in Chester 4 einen Epilogsprecher, der sich Doctor nennt. Beide Behandlungen des Themas sind sich sehr ähnlich, so daß man wohl mit vollem Recht (vergl. Ungemach, Hohlfeld) annehmen darf, daß sie dieselbe Vorlage gehabt. Stammt nun aus dieser Quelle die Vermittlerfigur? Inhaltlich weisen sie in ihrer Rede keine Gemeinsamkeiten auf. Es ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob die Frage zu bejahen oder zu verneinen ist, obgleich die Verneinung doch wohl noch mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben dürfte. Aber warum kann nicht auch der Verfasser die Figur des Expositors aus sich heraus bis zu einem gewissen Grade selbst geschaffen haben? Der Verfasser, wie auch alle frühen Bearbeiter des Zyklus sind Geistliche, glaube man nun an die Angaben aus dem 16. Jahrhundert über den Urheber der Spiele, an den Mönch der Chesterabtei, oder nicht! Der geistliche, geistige Vater der Expositorgestalt hat jedenfalls

den durchgehenden moralisch-belehrenden Zug der Spiele in ihr ideal konzentriert zur Geltung gebracht und sie in ihrer gleichen Gelehrsamkeit sich selber auf den Leib geschrieben. Wir hören aus dem Munde des Expositors in „I fynde, as read I, I may understand, leeve you me“ die Worte und Gedanken des geistlichen Lehrers zur Belehrung und Erbauung heraustönen. In keiner anderen Person konnte er offensichtlicher und direkter seine Absichten entwickeln, wie in der des Expositors. So wird denn auch diese Rolle anfangs von Geistlichen gespielt worden sein, da der Expositor doch nichts anderes als ein bei der dramatischen Aufführung tätiger Amtsgenosse ist. Die Ähnlichkeit mit dem Prediger ist auf keinen Fall zu leugnen. Es besteht wohl eine Übertragung, aber kein ursächlicher Zusammenhang. Unwahrscheinlich ist es, daß die Expositorgestalt sich langsam durch die Zeiten aus der Liturgie oder den kirchlichen Veranstaltungen nach der Art der erhaltenen italienischen Devozion entwickelt habe und durch Aufnahme, Verschmelzung und Umarbeitung mit anderen Elementen in den Zyklus gelangt sei. Auch die Annahme, daß sie aus einer Fronleichnamsprozession entstanden, ist nicht glaublich. Der Verfasser oder Bearbeiter mag also den Expositor aus der ganzen Tendenz der Spiele heraus geschaffen haben, vielleicht auch mit Hinblick auf französische, vorbildliche Erscheinungen der gleichen oder ähnlichen Art.

Gegen diesen selbständigen, selbstbewußten Vermittler, der wirksam in die Kette der Aufführungen tritt, fallen sowohl die späteren Erweiterungen, die er im Chesterzyklus gefunden, als auch die späteren Vermittlergestalten in Mysterien, Mirakeln, wie Moralitäten merklich ab. Sie sind keine Charaktere mehr, sondern verallgemeinerte Typen. Auslegung, Ergänzung des Gespielten, moralische Ermahnungen bleiben auch nachher noch der Inhalt ihrer Ausführungen. Neu kommt hinzu, daß es der Vermittler für nötig findet, um Entschuldigung des Mißfälligen und Mangelhaften zu bitten. Das lag dem Expositor einst ganz ferne, wie seinen Nachkömmlingen das Hervorheben ihres eigenen Ichs (Mitteilungen über sich selbst machen sie nicht). Wie bei dem Prolog fällt auch hier auf, daß man den

Wert der Gunst der Zuhörerschaft und ihr Wohlwollen schätzen gelernt hat. Für ihre Geduld und Aufmerksamkeit bedankt man sich am Schlusse der Aufführung.

Nun zur Betrachtung der Namen der Epilogsprecher. Es sind folgende: Expositor (Ch.), Docter (Ch.), Angelus (Ch.), Contemplacio (Lud. Cov.), Doctor (Lud. Cov.), Doctor (Bromeplay), Poeta (Herod's K.), Poeta (Conv. of St. Paul), Doctor (Everyman), Philosopher (Gentl. and Noblt.). Angelus kommt nur einmal in Ch. 11 vor; der Name ist der religiösen Umgebung angepaßt. Angelus findet sich als Vermittler häufig im italienischen Mysterium. Poeta in Herod's K. und Conv. of St. Paul spricht auch den Prolog; dem entsprechend ist er wohl auch der Schlußredner geworden. Expositor, Doctor, Comtemplacio, Philosopher sind begrifflich mit einander verwandt. Der Epilogsprecher ist der meditierende, gelehrte Erklärer; das hat sich ja schon bei der Betrachtung des Inhaltes ergeben.

Vergleicht man die figürliche Vermittlung zu Ende mit dem Epilog, so kann man jene als eine unvollständige Vorstufe zu diesem betrachten. Außer dem Konventionellen zeigt jene schon in der erweiterten Form moralische Ermahnungen und auch mitunter Auslassungen über das Thema. Das Ziel ist in beiden das gleiche. Doch auch die außerdramatische Literatur hat eine ähnliche Erscheinung aufzuweisen. Es findet sich: 1) Ein frommer Wunsch, gewöhnlich mit Amen schließend, in mancher Homilie, in Ancren Riwle, Listade of St. Juliana, Life of Saint Katherine, Seinte Marherete, Assumpcion de Notre Dame, Hic incipit Assumpcio Beate Marie, Ormulum, Floris and Blauncheflur, King Horn (Cambr. Univ. M. S. Gg. 4, 27. 2), in 90 Prozent der Legenden des Laud M. S. 108 der Bodleian Library (The Early South-English Legendary edited by C. Horstmann E. E. T. S.) des 13. Jahrh.; in Pearl, Cleaness, Exodus, Catos Sprüchen, in der Überzahl der Legenden des Holy Rood (edit. by R. Morris E. E. T. S.), in der nordenglischen Legendensammlung des M. S. Harl 4196 (hrsg. C. Horstmann: Altenglische Legenden, neue Folge) und in den dort noch aufgeführten Einzellegenden fast regelmäßig, in Robert of Brunne's Handlyng

Synne, in Sir Beues of Hamtoun, Launfal, Tale of Gamelyn, Sir Gawayne and the Green Knight, Libeaus Desconus, Oktavian, Sege of Melayne, Land of Cokayne des 14. Jahrh., in Erl of Tolous, Thomas of Erceldoune, Arthur, Sowdone of Babylone, Guy of Warwick (jüngere Version), Destruction of Troy aus dem Beginn des 15. Jahrh.; fromme Ermahnung oder Betrachtung in Vices and Virtues, Catos Sprüchen, Pricke of Conscience, Pierce the Ploughmans Crede; 2) die Erwähnung des vorgetragenen Stoffes in Floris and Blauncheflur aus dem 13. Jahrh., in Havelock, Launfal, Sir Beues of Hamtoun aus dem 14. Jahrh., Morte Arthur aus dem Anfang des 15. Jahrh; 3) die Bemerkung, daß der Vortrag nun zu Ende sei, in Assumpcioun de Notre, Dame, Floris and Blauncheflur, King Horn aus dem 13. Jahrh., in Launfal, Beues of Hamtoun, Oktavian (nordenglische Version; Lincoln Cath. Libr. A. 5), Pricke of Conscience des 14. Jahrh. und in Morte Arthur, Destruction of Troy aus dem Anfang des 15. Jahrh. Chaucer hat nur ganz kurze Schlußvermittlungen im Booke of the Duchesse und Troilus and Criseyde. Richard Rolle of Hampole zeigt in seinem Pricke of Conscience dagegen einen Epilog von 150 Versen. Hoccleve läßt seinem Regement of Princes, Lydgate seinen Legenden S. Edmund and Fremund und S. Margarete „The Envoy", „Lenvoy" folgen, in denen sich eine schon viel freiere Entwicklung zeigt. Die Vorliebe, sich von den Hörern zu verabschieden, liegt also vor. Daran knüpft mit mehr oder minder großen Ausführungen über den Inhalt des Vorgetragenen die Schlußvermittlung in der dramatischen Kunst an. Das Mysterium, die öffentliche Laienbibel, sowie auch die Moralität bringen ihre Absicht und ihr Ziel nochmals am Schlusse des Dargebotenen betonend zur Geltung.

Prolog und Epilog haben für ihren Sprecher keine feste Bezeichnung. Doch kommt bei letzterem der gelehrte Erklärer, besonders als „Docter", allgemein zur Geltung, während um den Prolog sich Poeta und Messenger streiten. Sieht man von den Anfang- und Schlußvermittlungen in den Kollektivmysterien ab, so stehen zehn Prologe gegen sieben Epiloge in 19 (21) in Betracht kommenden Stücken (die Interludien nicht einbezogen). Prolog und Epilog finden sich einander entsprechend

am Anfang und Schluß des Stückes nur in Herod's K., Conversion of St. Paul und in Everyman. An Umfang stehen die Epiloge den Prologen nach. Beide unterscheiden sich nicht in ihrer Form von dem Stück. Sie haben dieselbe Aufführungsweise, wenn man von den weniger häufigen Großprologen (Ludus Coventriae, Play of Sacrament, Castle of Perseverance) absieht. Gemein haben Prolog und Epilog die Wahrung der Verkehrsformen, die Anrede wie den Gruß, von den Aufforderungen die Bitten um Wohlwollen und Geduld, ferner die Mitteilungen über die Behandlung des Themas. Sie sind ungefähr gleich zahlreich. Seltener finden sich im Epilog die Aufforderungen zum Zuhören, die Mitteilungen über das Spiel und die des Sprechers über sich selbst (vom Expositor der Chester Plays abgesehen). Der Hauptunterschied im Inhalt erstreckt sich darauf: der Prolog kündigt das Thema an, der Epilog erklärt es moralisierend und ergänzt.

II. Das Drama mittelalterlichen Stils in der Neuzeit (bis 1581).

Aus der Neuzeit betrachten wir noch das Drama mittelalterlichen Stils, soweit es unbeeinflußt von der Antike blieb.

1538 wurde König Heinrich VIII. von England durch Papst Paul III. exkommuniziert. Ein eifriger Streiter für des Königs Sache war Bischof Bale, dessen erhaltene dramatische Werke in demselben Jahre erschienen. Sie bringen für unser spezielles Thema etwas Neues. Die Reformation mit ihren religiösen und politischen Kämpfen führt die Neuzeit herauf und bleibt nicht ohne Einfluß auf die dramatische Kunst, die gern als Waffe im Streite benutzt wird. Die Moralität vor allem erhält dadurch neues Blut und nimmt einen mächtigen Aufschwung, während dem Mysterium durch den neuen Zeitgeist der Boden entzogen wurde, auf dem es allein gedeihen konnte. Da es keine Stütze, höchstens die der Tradition und Pietät hatte, sank es, von fast allen Seiten angefeindet. Der Abstieg

der Mirakeln, die in England nie zu größerer Bedeutung gelangten, beginnt schon früher. Das Interludium kommt noch seltener vor. Die Moralität hingegen hält sich sogar noch über diesen Zeitabschnitt hinaus. Sie bekommt aber durch den neuen Kurs, den Renaissance und Humanismus in die dramatische Kunst bringen, einen Nebenbuhler, der sie immer mehr bedrängt. Ihr Schicksal ist besiegelt, als seit 1581 das Drama der „University-Wits“ das stärker antikisierende Drama und die Misch- und Übergangsdramen abzulösen beginnt, indem es antike und altenglische, volkstümliche dramatische Überlieferung mit größerer Kunst zu besseren Leistungen zu verschmelzen weiß. Aus der Zeit nach 1581, dem Jahre der frühesten Betätigung des ersten „Univiversity-Wit“ Lyly auf dem Gebiete des Dramas sind uns noch vier Moralitäten erhalten, die hier jedoch nicht mehr behandelt werden sollen.

A. Die Moralität.

1. Die Vermittlung der Figur am Anfang des Spieles.

Sie findet sich in der Zeit nach Bale nur noch selten. Im konservativen Moralitätendrama wird die moralisierend-erweiterte Vorstellung der auftretenden Personen noch weiter beibehalten. So in Marie Magdalene von Wager, Impatient Poverty, in Bales „3 Laws“, in All for money und sonst noch öfter; ferner auch in fortgeschritteneren Stücken wie Cambyses, Damon und Pithias. Die figürliche Vermittlung zu Anfang geht immer mehr zurück. Um so mehr wächst die Verbreitung des Prologs.

2. Der Prolog.

In diesem Zeitabschnitt findet der Prolog endgültig eine feste Bezeichnung. Der Streit zwischen Poeta und Messenger im Vorigen, dem Prologsprecher ihre Standesbezeichnung aufzudrängen, dauert noch eine Weile fort und entscheidet sich

dann negativ für beide. Poeta steckt noch in Bales Bezeichnung für den Prologsprecher seiner Stücke, in „Baleus prolocutor“; ähnlich bezeichnet Respublica: The prologue, a poete. Nice Wanton, Tide tarieth no man, Kyng Daryus haben hingegen den Boten noch in Prologue: The Messenger und Lusty Juventus: The Prologue of the Messenger. Doch hat sich schon, wie man sieht, eine neutrale Bezeichnung für den Prologsprecher eingestellt. Zuerst erscheint bei Bale die neue Benennung, wenn auch noch persönlich gehalten, in seiner Benennung „Baleus prolocutor“. Mag man auch, um den Prolog zu kennzeichnen, nach dem Muster von Messenger und Poeta zuerst die Personenbezeichnung Prolocutor der sächlichen Prologue oder auch lateinisch Prologus (was übrigens zugleich auch die Person bezeichnet, vergleiche Cambyses) vorgezogen haben, so hat man doch, als man die Vermittlung zu Anfang als selbständiges literarisches Erzeugnis betrachten lernte und mehr auf die Sache als die Person achtete, die Sächlichkeit von Prologue für immer angenommen, gestützt auf antike Reminiszensen und auch auf solche in der eigenen außerdramatischen Literatur. Zeitweise wollte auch Prefacio, englisch Preface, rivalisieren, so in Bales „Temptation“ und „John Baptist“, in Patient Grissell, in Trial of Treasure und auch in Wagers „Marie Magdalene“. Prolocutur zeigt zuerst Bale. Es dürfen sich wohl Wagers „Marie Magdalene“, Wevers „Lusty Juventus“, Ingelends humanistisches Drama „Disobedient Child“ und Tom Tiler rühmen, um 1550 als erste die Bezeichnung „Prologue“ eingeführt zu haben. Diese Benennung wird danach allgemein gebräuchlich. Das Wort taucht schon früher in der englischen Literatur auf. Prologue kommt über das Französische und Lateinische aus dem Griechischen. Wie das Oxforder Wörterbuch mitteilt, erscheint es schon im Cursor Mundi, also um 1300, dann in Chaucers „Troylus“ 1374, bei Wyklif 1382, Gower 1390 usw.

Was die Verbreitung angeht, so haben von 30 in Betracht kommenden Stücken 23 einen Prolog. Zwei andere Spiele können, weil sie fragmentarisch sind (Albion Knight, Common Conditiones), nicht beurteilt werden. Keinen Prolog haben

Redfords „Wit and Science“, Wealth and Health, Impatient Poverty, Kinge John, Horestes, Marriage of Wit and Science. 77 Prozent der Stücke haben also einen Prolog.

Der Umfang: Bales vier theologische Moralitäten haben gleichlange Prologe zu 35 Versen, genau dieselbe Verszahl zeigt auch Lusty Juventus. Der umfangreichste ist der von All for Money mit 98 Versen, dann folgen der des Cambyses mit 72, mit 70 die von The longer thou livest, Conflict of Conscience und von Wagers Marie Magdalene. Der kleinste Prolog ist wohl der von Hester mit 14 Versen, dann kommt Tom Tiler mit 18, Patient Grissell. mit 20 Versen. Sonst finden sich 24, 34, 36, 36, 38, 46, 48, 56, 56, 58 Verse.

Die Form des Prologes ist dieselbe wie die des Stückes in Lusty Juventus, Hester, New Custom, Conflict of Conscience, Tom Tiler, Kyng Daryus, Respublica, Damon und Pithias, Appius and Virginia, Cambyses. Bales Prologe sind alle gleichlang und haben dieselbe Reimordnung a b a b b c c des Rhyme-Royal, die Chaucerstrophe. Diese etwas umständliche Strophenform kommt auch in Bales Dramen selbst vor, jedoch meist nur im Monologe. In God's Promises, 3 Laws, Temptation, John Bapt. (Werke Bales) eröffnen die Hauptpersonen die Stücke auch in dieser Strophenform, so daß die Prologe sich äusserlich nicht besonders abheben konnten. Da nun jene Monologe meist in feierlicher, pathetischer Weise vorgetragen wurden, dementsprechend auch von ehrwürdigen, moralischen, allegorischen Figuren, so stimmt Bales Gebrauch mit dem der Moralität und auch mit der Heywoodschen Uebung überein. Die moralisch höher stehenden, die idealistischen Figuren reden in dem künstlichen Rhyme-Royal der Chaucerstance. Die nichtidealen tragen ihre Realität auch in dem ungekünstelteren Bau ihrer Sprachrhythmen und Reimschemen zur Schau. Ist der Prolog nun im Rhyme-Royal abgefaßt, so hebt man ihn auf die gleiche Stufe, auf der die idealen, allegorischen Figuren stehen, hebt ihn so hervor und empor zur gleichen Feierlichkeit und Erhabenheit. Dieses Verhältnis findet sich oft. So redet der Prolog von Trial of Treasure im gleichen Rhyme-Royal wie Sapience des Stückes, der von All for Money im Rhyme-

Royal wie Theologie, Science, Godly Admonition des Stückes, der von Marriage of Wit and Wisdom im Rhyme-Royal wie Seueritie des Spieles, der von Tide tarrieth no man in der Chaucerstance wie andere pathetische Stellen. Die Prologe zu Like will to Like, Patient Grissell, Nice Wanton werden durch ein geschlossenes Versmaß, das mehr oder weniger oft wechselnd im Stücke selbst vorkommt, hervorgehoben. The longer thou livest hat im Prolog den Rhyme-Royal, der im Stücke selbst nur einmal und zwar als Endstrophe vorkommt. Marie Magdalene von Wager hat diese Strophe ganz allein im Prolog. In diesen beiden letzten Fällen zeigt es sich am deutlichsten, daß man daran ist, auch äußerlich den Prolog als etwas für sich Bestehendes zu kennzeichnen. Hierzu wird vor allem die Chaucerstance herangezogen. Der Epilog zum Dialog „Gentleness and Nobility“ (vor 1538) zeigt zuerst wohl diese Tendenz. Contemplacio Lud. Cov. 9 weicht zwar etwas im Versmaß ab, dieses jedoch ist dem Zyklus sonst nicht unbekannt. Lateinische Verse finden sich zu Eingang des Prologs von Wagers „Marie Magdalene“ und von Appius and Virginia.

Der Prolokutor tritt auf, spricht seinen Prolog und verschwindet, dann beginnt das Stück. Er wird des öfteren im Personenverzeichnis aufgeführt.

Der Inhalt der Prologe: die Verkehrsformen beschränken sich meistens auf die Anredeformen, so: Good friends (Bale „God's Promis.“), most Christian audience (God's Prom.), Worshiphul audyence (Tide tarrieth), most noble presence (Respublica), Good people (Kyng Daryus). Der Prologsprecher bietet nur in Respublica beim Auftreten seinen Segenswunsch zum Gruße. Beim Abtreten zum Verabschieden spricht ihn nur der von Patient Grisell und Respublica.

Die Aufforderungen zum Achtgeben, Stillsein, Zuhören sind selten. Bitte um Stille (hört!) findet sich in Tom Tiler zweimal; ferner im Kyng Daryus das „Gebt Ohr!“ (dem Prologsprecher) und Bitte um Stille für das Stück, denn der „Vice“ tritt ein. Die demütige Bitte um ein aufmerksames Ohr in Conflict of Consc. bemüht sich wohl mehr um die geistige Aufnahme. Eine andere Art von Bitten nehmen Bezug auf die Aufnahme

des Stückes: im Namen des Autors besonders Trial of Treasure, Tide tarrieth; die Schauspieler bitten demütig in Trial of Treasure. Es wird gebeten: um gütige Aufnahme in Trial of Tr. zweimal und Pat. Grissell; um Geduld in Trial of Tr., New Custom, The longer thou livest; um gütige Duldung und Gelegenheit zu ruhiger Äußerung in Respublica; um guten Willen in Tom Tiler; um Verzeihung in Trial of Tr.; um Entschuldigung des Mischens von Tugend und Laster in Wagers Marie Magdalene. Beleidigung und Ärgernis zu erregen, liegt uns ferne: Wagers Marie Magdalene, Trial of Tr.; Like will to Like, New Custom; ohne Beleidigung möge das Stück die Hörer entzücken in Respublica; falsches Auslegen ist leicht in Resp. Bessert die Fehler (All for money) oder übergeht sie (Tide tarrieth n. m.); verleumdet das Stück nicht (Tide tar. n. m.); nehmt es, wie es gemeint ist (New Custom, Respublica), dann werden weder die Schauspieler noch der Autor geschmäht werden können (Resp.). Beachtung und Aufnahme des Inhaltes in das Gemüt fordern Bales „3 Laws“ und „God's Promises“. Moralische und religiöse Ermahnungen finden sich in Bales „God's Prom.“, „John Bapt.“ zweimal, „Temptation“ fünfmal, in New Custom, All for money, Marie Magdalene, Like will to Like.

Wie diese letzten Aufforderungen den Inhalt des Stückes streifen, so tun es in noch höherem Maße die moralischen Betrachtungen mit didaktischer Tendenz, die der Prolokutor anstellt, so über Gesetze (in Bales 3 Laws), über den Wert der Betrachtung himmlischer Dinge (God's Prom.), über die Bedeutung von Christus und Johannes (John Baptist), das Verhältnis von Wit und Wisdom (Marriage of Wit and Wisdom), über Jugend und Jugenderziehuug (Lusty Juventus), über den Wert der Lust und Schätze (Trial of Treasure), über Erziehung (The longer thou livest, Nice Wanton), über die Unsicherheit unseres Erkennens (New Custom), über das Kostbarste (All for money), über das Verehrungswürdigste (Hester), über das Sprichwort „Tide tarrieth no man“ wie es angewandt wird und wie es eigentlich verwendet werden sollte (Tide tarrieth no man), über Like will to Like (in Like will to Like). Diese Betrach-

tungen sind Erläuterungen und allgemeine Auslassungen über den Inhalt des Stückes. Gestützt werden sie durch Berufung auf biblische Quellen in God's Prom., Trial of Tr., Nice Wanton, auf die heilige Schrift selbst in Lusty Juventus zweimal, Marie Magdalene, Resp., oder auf antike Autoritäten in 3 Laws zweimal, Marie Magdalene, Trial of Tr., Like will t. L., The longer th. l. zweimal, All for money, oder auf Kirchenväter Tide tarrieth n. m. Daher finden sich auch lateinische Zitate in All for money, M. Magdalene zweimal, Respublica. Tr. of Tr. führt das Leben des Diogenes als Beispiel und Beleg an. Das Belehrende dieser Auslassungen liegt den Moralitäten nur zu nahe, um es nicht auch im Prologe anzubringen. Die Belehrung geht mitunter auch zum Angriff über, so gegen das Papsttum in Bales „3 Laws", in New Custom, gegen den Protestantismus, mit Hervorhebung der Verdienste und der Bedeutung Marias der Blutigen (Gott sei Dank und er helfe so weiter!) in Respublica, gegen Neid und Scheelsucht, zur Verteidigung des eigenen Werkes in Marie Magdalene. Die Angabe des Inhaltes, die teilweise schon in den moralischen Auslassungen stak, konnte allgemeiner, abstrahiert, belehrend wie in Hester, Like will to Like, Mar. of Wit a. Wisdom, New Custom, Th. longer th. l., Conflict of Consc., Resp. oder auch spezieller wie in God's Prom., John Baptist, Temptation, Lusty Juventus, Marie Magdalene, Nice Wanton, Kyng Daryus gegeben werden. Der Name des Stückes wird besonders erwähnt in Like will t. L. und Resp., die Quelle des Stückes in Marie Magdalene und Conflict of Consc. Begründet wird die Wahl des Namens in The longer, Tr. of Treasure, New Custom, Confl. of Consc. Die Erklärung einer allegorischen Figur findet sich in The longer, ähnlich der Bemerkung in Respublica, daß als Nemesis Königin Maria in das Stück eingeführt ist. Confl. of Consc. und Tide tarrieth heben hervor, daß gewisse auftretende Personen nicht bestimmte Individuen oder einen gewissen Stand repräsentieren, sondern darüber hinaus Bezug haben. Ähnliches findet sich auch in The longer th. l. Warum der Name des Helden zu verschweigen ist, und wie er jetzt genannt werden soll, gibt Confl. of Consc. an. Epilogische Rekapitulation, Be-

zugnahme und Auslegung von etwas, was außerhalb des Stückes liegt, findet sich in Bales Temptation, die wohl zyklisch an John Baptist anschließend gedacht wurde.

Über die Art des Stückes wird manches mitgeteilt: Heilsame Lektionen sind beigemischt The longer th. L.; „Honest Mirth“ kommt vor The longer th. l.; „mirth“ mit „sadness“ gemischt Like will t. L. Lustig ist ohne Vermessenheit Tr. of Tr., „mirth“ findet sich, aber nichts Lascives. Zweck des Stückes ist es, das Publikum lustig zu machen The longer th. l. Das Stück wird lustig (Like will to Like) und lachen machen (Tom Tiler); die Zeit wird in „godly mirth“ verbracht werden (M. Magdl.); und damit die Geschichte nicht zu sehr schmerze, ist „honest mirth“ unter Wahrung des Decorums beigemischt in Confl. of Consc., um jedem etwas zu bringen (Like will to Like). Der Zweck ist, zum Guten zu bringen (Confl. of Consc.). Preis der Tugend ist die Devise (The longer); den Wert des Stückes hebt Marie Magdalene hervor, es wird den würdig Hörenden durch sich selbst belohnen; Absicht des Stückes ist es, die Geister zu erbauen (Respublica).

Bemerkungen über den Autor und dessen Art finden sich: Dem Verfasser fehlt die Geschicklichkeit, das Werk so zu machen, wie er gerne möchte, in Tom Tiler, wie auch Pat. Grissell, da er die Hilfe der neun Musen entbehrt (Pat. Griss.); Tr. of Tr.: der Stil ist barbarisch und nicht durch Beredsamkeit geglättet. Mühe hat der Verfasser von All for Money mit seinem Werke gehabt, die jedoch Confl. of Consc. gut angewandt glaubt, wenn es Wirkung tut. Im Speziellen wird auch die Ansicht und Meinung des Autors (in New Custom) über den Inhalt (Confl. of Consc.) erwähnt. Respublica begründet, warum Knaben das Stück spielen können. Kyng Daryus bringt eine für den Gebrauch des Prologs bedeutsame Wendung: Da die Verfasser es seither für passend hielten, den Inhalt ihrer Stücke vorher zu erläutern, so hat es unser Autor für nötig gehalten, durch eine „Preface“ die Komödie zu erklären.

Der Hinweis, daß das Angekündigte im Stücke erklärt und gezeigt werden wird, steht God's Pr., John Bapt., Nice Wanton, Lusty Juventus, Like will to L., Marriage of Wit and

Wisdom, New Custom; mehr sollt ihr noch im Stücke hören Tide tarrieth, Temptation (von Bale). Die Aufführung soll kurz sein (Lust. Juv., Tr. of Tr.); soll in schlichter Weise (Pat. Grissell), mit Fleiß geschehen (Marie Magdalene).

Von dem Prologsprecher hören wir einiges über ihn selbst. Seine Absicht ist es, den Stoff zu erzählen und zu erklären (Kyng Daryus); die Handlung des Stückes will er nicht berichten (Like will to Like), um nicht zu langweilen (Tom Tiler), da in seinem Kopf solches Können sich nicht findet, und weil das Stück sich ja bald selbst präsentieren wird (Tom Tiler). Der Prologsprecher will kurz sein, um das Publikum von diesem „Dump" (von ihm selbst) zu befreien (Like will to Like). „Humbly" kommt er in Tom Tiler, um „in humble wise" sein Versprechen, das er den Schauspielern gegeben, um Stille zu bitten und um Platz, (Tom Tiler bittet wie auch Mar. of Wit and Wisdom um Platz für die Schauspieler) pflichtgemäß zu erfüllen. Er geht, da die Schauspieler kommen in God's Prom., Confl. of Consc. Tide tarrieth, Three Laws. Wenn es euch gefällt, will ich gehen und die hierher senden, die euch lachen machen werden, wenn ihr bis zu Ende bleibt (Resp). „Rudely" endet der Prolog (Tide tarrieth). Andere Schlußformeln sind: Wir enden die „Preface" (Marie Magdalene). Ich schweige, gehe, der Auftrag ist vollzogen in Mar. of Wit and Wisdom, Pat. Grissell, Confl of Consc. Die Zeit ist verstrichen (Pat. Grissell). Nun habe ich „Preface" erklärt, und ihr habt die Handlung gehört (Kyng Daryus).

Der Hauptinhalt der Prologe ist allgemeine, moralisierende, erweiterte Betrachtung des Thema-Inhaltes, seltener mit polemischen Ausfällen. Dazu kommen die Aeußerungen über die Aufnahme des Stückes (wie sie sein möge) und über den Verfasser, seine Art und Behandlung des Themas, besonders in der letzten Hälfte des betrachteten Zeitabschnittes.

Richard Edwards „Damon and Pithias, John Pickeryngs „Horestes", R. B.'s. „Appius and Virginia" und Thomas Prestons „Cambyses" haben nichts Klassisches an sich als den Gegenstand (Cambridge History of Engl. Lit. V, 63). Ob ein Einfluß von dieser Seite aus auf den Inhalt der Pro-

loge stattgehabt hat? Horstes hat weder Prolog noch Epilog, er scheidet daher aus unserer Betrachtung aus; alle anderen drei Dramen haben einen Prolog. Cambyses erörtert zuerst allgemein, wie Fürsten zu herrschen hätten, mit Bezugnahme auf antike Autoritäten, dann folgt Schilderung des Lebens des Helden, Bitte um Geduld, Abtreten des Sprechers, die Schauspieler kommen. Appius and Virginia hat ethische, allgemeine Betrachtung des Inhaltes, Mitteilung über die Heldin, moralische Ermahnung, Ausdruck der Freude, wenn die Ermahnung Erfolg hat, Hoffnung, das Stück werde Gefallen finden, Bitte um Geduld mit diesem ersten Versuch, Versicherung auf das Beste zu spielen. Beide weichen von der Art der anderen Prologe keineswegs bedeutsam ab. Die moralischen Allgemeinbetrachtungen und Bemerkungen in Betreff der Aufnahme des Stückes sind, wie oben hervorgehoben, Eigenheiten der Prologe der Dramen nach dem alten Stile. Die Auslassungen über die Hauptperson des Stückes ist vielleicht als Neuerung zu betrachten, sie findet sich aber auch in Bales „John Bapt.“, Marie Magdalene, später in Conflict of Consc. Die reine, allgemeine Moralität läßt es wohl nicht so leicht zu. Damon and Pithias hat Anrede, Anspielung auf das Stillsein, Angabe des Namens des Stückes, sehr kurze Angabe des Inhaltes, des Ortes der Handlung, der Quelle des Stückes. Die Haupterörterung in diesem Prologe gilt der Schilderung der Eigenart des Stückes, der „Tragical comedy“, und deren Verteidigung, mit einem Eingehen auf das Wesen der Komödie. Er bemüht sich darum auch sehr um die gute Aufnahme des Stückes. Eine Verteidigung seiner Art bringt aber auch schon das Stück Marie Magdalene, ähnlich auch Respublica. Unerhörte Neuerungen sind also keineswegs anzutreffen. Das Fehlen der moralischen Betrachtung kann auffallen. R. Edwards arbeitete seinen Prolog in der Ausgabe von 1571 für private und öffentliche Vorstellungen etwas um. Vorher scheint er nur für den Vortrag vor der Königin bestimmt gewesen zu sein (vergl. den genauen Titel des Stückes in der Ausgabe von 1571).

3. Die Vermittlung der Figur am Ende des Spieles.

Als Schluß des Stückes wird des öfteren Gesang verwandt, so in New Custom, Tom Tiler, Damon and Pithias, Respublica; am Ende der Akte in Bales „God's Promises“ auch in Tide tarrieth, ähnlich eingestreut in Like will to Like, vielleicht noch in Nice Wanton. Bergen diese Gesänge auch teilweise epilogische Elemente in sich, so müssen sie doch ausscheiden, da sie eine Gattung für sich bilden, dem Epilog gegenüberstehen und sehr wenig mit ihm verwandt sind.

Die figürliche Vermittlung ist entweder an die Rede der Figur als leichte Wendung an das Publikum angefügt, wie in Damon and Pithias, Nice Wanton, oder es wendet sich viel häufiger die letzte oder die letzten Figuren in einer besonderen Ansprache an das Publikum, indem sie so der Art des Epilogsprechers sehr nahe kommen. Oft sind es drei Personen oder eine, selten zwei wie in Horestes oder vier wie in Respublica, die zum Schlusse einstimmig Amen sagen. Die verschiedenen Personen reden dabei nicht zueinander und miteinander wie im Stücke selbst, sondern nur nacheinander. Bei dem oft gebrauchten Schlußgebet für die Dynastie und die Stände teilen sie sich gern so darein, daß jede Figur für sich einen besonderen Stand der Fürbitte anschließt, wie in Like will to Like. Die figürliche Schlußvermittlung von Wagers „Marie Magdalene“ ist mit dreißig Versen wohl die größte.

Der Inhalt: Als Anrede findet sich „soueraynes“ in Impatient Poverty, „Right gentle audience“ in Nice Wanton, „good people“ in Kyng Daryus. Der Segenswunsch zum Abschied findet sich als Verkehrsform in Hester, Trial of Tr., allgemeiner vielleicht in Tide tarrieth und alle einschließend in Marie Magdalene, Impatient Poverty; Amen in Impatient Poverty, Resp. Moralisierend findet sich Ermahnung in Mar. Magdl., Tr. of Tr., New Custom, Nice Wanton, moralisierende Rekapitulation in Imp. Poverty, Kyng Daryus, Nice Wanton, Mar. Magdl.; Bitte um Wohlwollen, Geduld, Verkünden der Absicht niemand zu verletzen, Bitte um Entschuldigung, wenn sich ein Fehler im Stücke findet, in Imp. Pov.; die Bemerkung, daß kein Stand geschmäht

werden sollte in The longer; Bitte um Verzeihung von Nachlässigkeiten, schlechtem Benehmen und Fehlerhaftem in Wealth and Health, Dank für die Geduld in Horestes. Bitte um Toleranz (Patience) steht in Trial of Tr. Den Zweck des Stückes hebt noch The longer hervor. Als Schluß der Vermittlung finden sich sehr oft Gebete für Königin Elisabeth, Adel, Geistlichkeit, Staatsrat, das Reich, Richter, Oberbeamte, den Lord Major, Gemeinderat, die Gesamtheit, die Gemeinen, so in Wealth and Health, The longer, Nice Wanton, All for money, Like will to Like, Damon and Pithias, Imp. Pov., Kyng Daryus, New Custom, Horestes Für den König bittet Lust. Juv. und zugleich Wealth and Health; daneben steht in letzterem die Bitte für Elisabeth, die später hinzugefügt worden ist. Die Aufforderung zum Gebet für König Heinrich, für Königin Katharina, für den Lord Protektor findet sich in Bales „3 Laws“, für den König (Heinrich VIII.) und die Königin in Redford's „Wit and Science“, für den König (Heinrich VIII.) mit späterem Zusatz für die Königin Elisabath in King John zweiter Teil, für Maria (die Blutige) in Respublica. Der Schauspieler kniet nieder (Nice Wanton), wenn er dieses Gebet spricht. Das Gebet trägt nur dann etwas Vermittelndes, etwas auf das Publikum Bezügliches, in sich, wenn es die Anwesenden wie in All for Money in das Gebet einschließt. Das Gebet ist konventionell und kehrt auch im reinen Epilog wieder. Marie Magdalene, The longer, Wealth and Health, Hester sagen, daß ein Ende gemacht werden soll, um nicht länger zu belästigen und zu langweilen (Tr. of Treasure), um der Zuhörerschaft, die so gütig zugehört, kein Unrecht zu tun (Mar. Magdl.). „Wir wollen die Versammlung auflösen“, findet sich in Hester. Allen diesen Schlußvermittlungen mangelt nur der Vortrag durch einen selbständigen Epilogsprecher, um sie zum Epilog werden zu lassen. Daß beide nahe verwandt sind, zeigt die Bemerkung am Ende der letzten Scene in Kyng Daryus: „Here they (die letzten Schauspieler) go out, and then entreth Constancy (Figur dieser Moralität, schon vorher aufgetreten), sayeng as it were a Sublocutio“; es folgt darauf die Anrede an das Publikum mit Rekapitulation des Inhaltes des Stückes; dann treten Equity und Charity auf, um das übliche Gebet zu sprechen.

4. Der Epilog.

Bei Bale trägt der Epilogsprecher den Namen „Baleus Prolocutor“, im King John „Interpreter“, in Patient Grissell „the last speaker, Postemus actor“. „Enter epilogus“ hat Marriage of Wit and Wisdom, Appius and Virginia und Cambyses haben „Epilogue, Epilogus“. Baleus Prolocutor, der auch den Prolog spricht, bedeutet soviel wie „Poeta“. Im Interpreter findet der „gelehrte Erklärer“, der Epilogsprecher der Zeit vor Bale, anscheinend einen Nachfolger. Marriage of Wit and Wisdom, aus einer Handschrift von 1579 abgedruckt, soll aus der Zeit Edwards VI. noch stammen (Fleay, Chronicle II.). Der Epilog, der viel flüssiger und leichter als Prolog und eben dieses Stück ist, wurde wohl erst später zugefügt. Cambyses, gedruckt um 1570, dürfte wohl zuerst die Bezeichnung „Epilogus“ haben. Appius and Virginia, wohl schon um 1563 gespielt, ist erst 1575 gedruckt und überliefert erst da seinen „Epilogue“. Patient Grissell (um 1567?) bezeichnet im Personenverzeichnis, das späteren Datums sein kann, die Ansprache des „last speaker“ mit „Epiloge“. Wie oben schon erwähnt, hat Kyng Daryus in einer seiner letzten Bühnenanweisungen die Bezeichnung „Sublocutio“, die sich wohl auf den Epilog beziehen soll: Here they go out and then entreth Constanty, sayeng as it were a Sublocutio. Die Bezeichnung Epilogue und dergleichen kommt nach dem Oxforder Wörterbuch aus dem Französischen. Die Andeutung des Epilogs in der Überschrift durch den Namen des Epilogsprechers ist im Anfang dieser Periode noch häufig und weicht erst allmählich der sächlichen, neutralen Bezeichnung.

Die Verbreitung des Epilogs ist keineswegs eine große. Von den in Betracht kommenden dreißig Stücken haben nur acht einen Epilog, so Bales Werke ausschließlich der „3 Laws“ („Kynge John“ hat zwischen dem ersten und zweiten Teil einen Interpreter), ferner Comedy of Patient Grissell, Marriage of Wit and Wisdom, Appius and Virginia, Cambyses. Von Bales Werken sind es God's Promises, Temptation, John Baptist. Noch nicht 29 Prozent der Stücke haben also einen Epilog.

Durch die Stellung des Interpreters in King John zwischen den beiden Teilen hat er die besonders für die früheren Kollektivmysterien typische Vermischung epilogisch-rekapitulierender und prologisch-ankündender Elemente.

Alle Epiloge Bales haben einen Umfang von 35 Versen; sie sind demnach genau so groß wie seine Prologe. Pat. Grissell hat 28, Mar. of Wit and Wisdom 24, Cambyses 21, App. a. V. 12 Verse.

Die Form des Stückes und des Epilogs stimmt in App. and Virginia überein. Wenn die Form von der des Stückes abweicht, so findet sich dieselbe äußerliche Charakterisierung durch das Versmaß und Reimverschlingung wie beim Prolog. Es gilt das vor allem für Bales Epiloge. In Marriage of Wit and Wisdom hat der Epilog dieselbe Form wie der Prolog und wie „Seueritie“ des Stückes. King Johns Epilog hat den Rhyme-Royal, der das Stück nur bei einer längeren Rede „Dissimulations“ gegen Ende des ersten Teiles zeigt. Patient Grissell hat im Epilog den Rhyme-Royal, der selten im Stücke, mitunter von „Diligence“ gehandhabt vorkommt. Auch der Cambyses-Epilog besitzt den ihn vom Stück selbst scheidenden Rhyme-Royal.

Der Epilogsprecher tritt beim Vortrag selbständig nach der letzten Scene auf und erledigt seine Aufgabe. Wurde das Gebet für die Königin gesprochen, so wird er sich nach dem Gebrauche gekniet haben. Er wird zumeist im Personenverzeichnis aufgeführt.

Der Inhalt zeigt selten Anredeformen: „good audience“ Mar. of Wit and Wisdom, „right gentle audience“ Pat. Griss. sind die einzigen. Als sonstige Verkehrsformen finden sich eben da Segenswunsch und Bitte für alle. An Aufforderungen finden sich Bitte um Geduld (Duldung) Pat. Gr. und Verheißung Mar. of Wit and Wisdom, moralische Ermahnungen in: God's Prom., John Bapt., Temptation, Mar. of Wit and Wisdom.

Über den Inhalt bringen moralisierende Betrachtungen God's Prom, John Bapt., Tempt., zusammen mit Erläuterung John Bapt., Tempt., mit Berufung auf Autoritäten God's Prom., Tempt. Die polemische Wendung gegen das Papsttum steht offen in John Bapt. und versteckter in God's Promises und

Temptation. Der Inhalt wird in King John, sehr kurz in Pat. Gr. rekapituliert, vielleicht auch in Mar. of Wit and Wisdom. Die Praxis würde die Richtigkeit des Inhaltes erweisen, der Inhalt ist treffend, wenn auch die Form zu wünschen übrig läßt: Mar. of Wit and Wisdom. Wir empfehlen euch die Schauspieler, — wenn das Spiel auch nicht so ist, wie es sein sollte, glauben wir doch nichts zu verunstalten, — niemand sollte verletzt werden, eurem Urteil übergeben wir uns, mit eurer Huld brechen wir ab, wir bitten euch mitzubeten: Pat. Grissell; ferner enthält der Epilog dieses Stückes ein Gebet für Königin Elisabeth und die Lords des Rates. Daß ein Ende gemacht werden soll, bedeutet auch God's Promises. King John verkündet das Kommende und verspricht reichlichen Bericht darüber im Stücke.

Appius and Virginia und Cambyses, die antike Stoffe behandeln, haben Epiloge, deren Inhalt jetzt betrachtet werden soll. Anrede: „Right worshipful" App. a. V., „Right gentle audience" Cambyses. Aufforderungen: Moralische Ermahnung die Liebe Gottes zu gewinnen, dem Beispiel Virginias zu folgen (App. a. V.), Bitte im Namen des Autors seine Fehler, die er verbessern möchte, anzugeben, ferner bis er ein besseres Werk gemacht, sich mit diesem zu gedulden (Cambyses); dazu drückt der Epilogsprecher hier die Hoffnung aus, daß sie keinen Anstoß erregt haben möchten, da sie alles von dem bösen König in der besten Absicht gespielt haben. In App. a. V. zweifelt er nicht daran, daß die Hörer die Sache wohl begriffen haben. Für die gezeigte Geduld bedankt er sich in Cambyses; „so gehe ich" steht in App. a. V. Bitte für die Königin, Edle und Gemeine hat App. a. V. Der Epilogsprecher spricht das Gebet für Königin und den Rat her, „as duty binds us".

Der Inhalt dieser beiden Epiloge läßt sich obigen als verwandt zur Seite stellen. Betrachtet man alle ihrem Hauptinhalte nach, so kann man sie in zwei Gruppen scheiden: die Epiloge von God's Promises, Temptation, John the Bapt., App. and Virginia, die die Moral betonen und die Epiloge von Patient Grissell und Cambyses, die sich um die rechte Aufnahme des Stückes, die Gunst der Zuhörerschaft, bemühen. Der Epilog

von Mar. of W. a. W. steht zwischen beiden, er hat von beiden etwas. Der Epiprolog des „Kynge John“ erster Teil hat Rekapitulation und Ankündigung.

Vergleicht man die figürlichen Vermittlungen zu Ende mit den Epilogen, so ergibt sich inhaltlich fast gar kein Unterschied. Moralbetonung, wie Gunstbewerbung findet sich hier wie dort. Der einzige Unterschied liegt nur auf dem Gebiete der Aufführung. Der Epilog wird von einem selbständigen Epilokutor in einem vorgebracht und nicht von Figuren des Stückes, die sich oft in diese Aufgabe teilen. Es mag wohl auch vorkommen, daß eine Figur den Epilog zuletzt sprach, wie vielleicht in Pat. Grissell aus der letzten Bühnenanweisung abzuleiten ist. Die gewöhnliche Aufführung des Epilogs jedoch darf wohl als durch eine besondere Person geschehen angesehen werden; es läßt sich das vor allem dadurch erhärten, daß der Epilog oder sein Sprecher als besondere Rolle im Personenverzeichnis aufgeführt werden. Da beide Gattungen der Schlußvermittlungen inhaltlich so nahe verwandt sind, können sie sich vertreten. Die Leichtigkeit der Handhabung der figürlichen Vermittlung gegen die größere Umständlichkeit der Aufführung des Epilogs bewirkt, daß erstere sich viel häufiger als letzterer findet. Das Verhältnis ist 18 : 8. Gar keine Vermittlung zu Ende haben Marriage of Wit and Science und Tom Tiler. In Conflict of Conscience tritt zuletzt der Messenger auf und berichtet das Ende des Helden. Das Erscheinen des Epilogsprechers wird hier als letzte „Scene“ bezeichnet. Dadurch daß sich die figürliche Vermittlung zu Ende nie vom Stück ablöst, erhält sie auch nie eine sächliche Bezeichnung wie der Epilog und wird nie unter einem Begriff zusammengefaßt. Es erfordert jedoch die außerordentlich nahe Verwandtschaft, daß die figürliche Vermittlung eng zu unserer Betrachtung gehört.

Im Vergleich zum Epilog der vorigen Zeit hat sich der unserige nicht verändert. Die moralisierende Betrachtung ist geblieben, nur tritt besonders in der figürlichen Vermittlung das Bestreben, Gefallen zu finden, vielleicht noch etwas stärker hervor.

Prolog und Epilog erhalten in diesem Zeitabschnitt eine sächliche Bezeichnung, die sie seitdem nie mehr verlieren. „Prologue“ dürfte zuerst um 1550 und „Epilogue“ etwa zwanzig Jahre später auftauchen. Rechnet man die figürliche Vermittlung am Ende des Stückes zum Epilog, so finden sich 23 Prologe und 26 Schlußvermittlungen. Die Vermittlung ist also bei den 30 in Betracht kommenden Stücken fast die Regel. Die durchschnittliche Länge des Epilogs ist geringer als die des Prologs. Äußerlich hebt man Prolog wie Epilog dadurch hervor, daß man ihnen eine vom Stück selbst abweichende Form gibt. Sehr beliebt ist hierzu der Rhyme-Royal, die Chaucerstrophe, mit dem Reimschema a b a b b c c. Zu Beginn dieses Zeitabschnittes, als man noch die Redeweise der einzelnen Figuren durch besondere Versarten und Reimverschlingungen unterschied, verwandte man den Rhyme-Royal besonders in Monologen, an pathetischen Stellen und darum meist in der Rede der moralischen, rechtstehenden Personen und Allegorien. Da man bei Prolog wie Epilog die gleichen Voraussetzungen hatte, wandte man ihn auch hier an. Prolog und Epilog stimmen in ihrer Form gewöhnlich überein. Sie unterscheiden sich in Patient Grissell und Cambyses. Der Hauptinhalt der Prologe ist zum überwiegenden Teile allgemein, moralische Betrachtung des Inhaltes, dann folgen Hinweise und Bitten, wie das Stück aufzunehmen sei, und Mitteilung über die Art des Stückes, die Behandlung des Stoffes. Die Schlußvermittlung bemüht sich um die Moral des Stückes und seine günstige Aufnahme. Der Unterschied zwischen Prolog und Schlußvermittlung ist also kein einschneidender mehr, vielmehr kommen sie sich sehr nahe. Beide predigen Moral und wünschen zu gefallen. Der Prolog gibt daneben noch den Inhalt des Stückes, Ankündigung, ferner Mitteilungen über Autor und Art des Stückes. Die Schlußvermittlung rekapituliert meist noch moralisierend.

B. Das Mysterium.

Der Epilog findet sich nicht. Als prologische Vermittlungen kommen nur noch die nachreformatorischen Chester-Banes und die Prologe der zweiten Version der Norwich Plays von 1565 in Betracht. Der Handschrift h der Chester-Spiele sind die Chester-Banes vorausgesetzt, während Hs. B sie nur unvollständig enthält. Thomas Wright bringt sie in seiner Ausgabe der Chester Plays unter „The readinge of the Banes, 1600". Deimling hat in seiner Ausgabe sechs Verse mehr am Ende. Die ältere Norwich-Spielversion hat keinen Prolog. Der Chester-Prolog trägt noch die alte Bezeichnung „Banes". Er ist seiner Aufführungsweise nach eng mit den Großprologen der früheren Mysterien verwandt. Das Norwich Play hat den weit jüngeren „Prolocutor".

Die in den Chester Spielen vorkommenden Prologe sind älter als der Hauptprolog, „die Banes", der erst in der uns vorliegenden Gestalt nach der Reformation entstand. Schon vor dieser Zeit gab es etwas ähnliches. R. H. Morris, Chester in the Plantagenet and Tudor Reigns, 1894 macht uns davon Mitteilung. Er gibt uns „The Proclamation for the Plaies, newly made by William Newhall, clarke of the Pentice, the first yere of his entre". Morris datiert sie wohl fälschlich 1531, Chambers wohl richtiger 1544 (Mediaeval Stage II, 348). Die Proklamation ist in Prosa abgefaßt. Sie gibt Aufschluß über den Verfasser der Spiele und seine Absichten, die Bestimmungen des Papstes und des Bischofs von Chester über den zu gewährenden Ablaß, sowie über die des Magistrates betreffs der Aufführung. Ferner verkündet sie das Verbot des Bürgermeisters die Spiele zu stören, unerlaubt Waffen zu tragen, und gibt zum Schlusse einen Segenswunsch für König, Bürgermeister u. a. m. Diese Proklamation hat ihr Seitenstück in einer aus York von 1415, die Waffen zu tragen verbietet und anordnet die Flamme zu hüten, die Spieler nicht zu hindern, die Stücke an den festgesetzten Plätzen aufzuführen usw. Aus 1544—47 bringt das „White Book of the Pentice" eine andere Fassung von Newhalls Proklamation und auch Verse, überschrieben: „The comen baunes to

be proclaymed and Ryddon with the Stewardys of every occupacon", die auch unter anderem eine Liste der Stücke enthalten. Sie ist wohl ein Übergang zu den Banes der nachreformatorischen Zeit. Wright bringt uns von den Hs. h, B 187 Verse der Banes. Deimling ordnet sie in seiner Ausgabe anders an und fügt 16 Verse hinzu. Er entnimmt sie Rogers „Breviary of Chester" von 1609 (mitgeteilt in Furnivalls Ausgabe der Digby Plays), der die Banes aufzeichnet und überdies noch 24 Schlußverse mehr als h-B hat. Die Chesterbanes gehören zu den Großprologen, wie die des Ludus Coventriae, des Play of Sacrament und des Castle of Perseverance. An Umfang stehen die Chesterbanes mit 218 Versen (nach Rogers) jenen keineswegs nach. Die beiden Prologe des Norwich Mysteriums haben 28 und 21 Verse; hier stimmt auch die Form der Vermittlungen mit der des Stückes überein. Die Chesterbanes haben im Gegensatz zum Zyklus meist den zu dieser Zeit sehr beliebten Rhyme-Royal. Was die Chesterbanes noch besonders nahe an die Großprologe rückt, ist vor allem noch die Art des Vortrages. Sie wurden alle vier geraume Zeit vor der eigentlichen Aufführung der Spiele vorgetragen. Von dem schon oben genannten Rogers erfahren wir vieles über die Aufführung des Chester-Zyklus und dabei auch einiges über die der Banes. Er schreibt, wenn auch erst aus dem Jahre 1609: „. . . And yarlye before these (die 24 Pageants des Chester-Zyklus) were played, there was a man fitted for ye purpose which did ride, as I take it upon St. George daye throughe ye Cittie, and there published the tyme and the matter of ye playes in breif, which was called „ye readinge of the banes" . . .". Das „White Book of the Pentice" bemerkt, daß die Banes noch in Begleitung der „Stewardys" jeder Zunft vorgetragen wurden.

Die Norwich-Spielversion von 1565 hat zwei Prologe, und zwar soll der eine aufgeführt werden, wenn nichts anderes vorausgeht, und im entgegengesetzten Falle der andere. In der Hauptsache sind sie inhaltlich nicht verschieden: Inhaltsangabe und Bericht des Vorausliegenden. Der erste Prolog von ihnen hat die bemerkenswerte Hindeutung auf den Verfall

der Mysterien. Die Chesterbanes bringen Anrede, Auslassungen über die historische Vergangenheit des Zyklus, über die Aufführungen, über den Verfasser und seine Art, Angabe der Zeit der Aufführung, über die Art des Spieles, die Verheißung willkommen zu sein, über Gefallen und Mißfallen des Stückes, wie die in Inhalt, Form und Sprache veralteten Spiele richtig aufzufassen sind, Bestimmung über die Art der Aufführung, Inhaltsangabe des Zyklus, Hernennen des Stückes und ihrer Aufführer mit Ermahnungen an diese, Segenswunsch. Rogers ergänzende Schlußverse warnen davor, allzu hohe Ansprüche zu stellen, nehmen die Art des Spielens der „Craftes men and mean men“ in Schutz und laden zum Kommen ein. Der Verfall der Mysterien, worauf der Norwich-Prolog hinweist, ist eingetreten. Die Chesterbanes versuchen sie vergebens zu heben und Verständnis finden zu lassen.

Zusammenfassung.

Eine Hauptgrundlage für das Entstehen von Prolog und Epilog im Drama bildet wohl die mittelalterliche Neigung, einen literarischen Vortrag mit einer Wendung an die Kunstgenießenden zu eröffnen oder zu beschließen. Man wahrt die Verkehrsformen zur Einleitung und auch zu Ende. Zum Beginn gibt man kurz das Thema des Vorzutragenden an und bittet um Aufmerksamkeit. Auf diesen Fundamenten bauen sich Prolog und Epilog im Drama weiter aus. Hier, wo nicht wie beim gewöhnlichen Vortrag leicht eine Bemerkung zur Klärung und Erläuterung durch die Vortragenden einfließen konnte, wo diese vielmehr aus der Realität der Gegenwärtigkeit, des Gegenüberseins heraustreten, um als Gestalten der Phantasie, des Vorgestellten zur Fiktion zu werden, wird alles, was dem Hörer nebenbei noch zu sagen ist, entweder vor oder nach dem Vortrag zusammenfassend mitgeteilt. Man bedarf dazu einer besonderen Person, des Anfang- oder Schlußvermittlers. Mitunter

begnügt man sich aber auch damit, dem Bedürfnis durch eine Wendung der Figur an das Publikum zu genügen. So entstehen dann die verschiedenen Abstufungen und Übergänge von der figürlichen zur selbständigen Vermittlung. War eine besondere Mittelperson geschaffen, so erlangte sie schon daraus eine Erweiterung im Umfang dessen, was sie vorbringen konnte. Sie durfte von sich reden, ferner aus der Art des Vortrags des Kunstwerkes folgend auch über die Aufführung, das Spiel. Verbreitete sich der Vermittler weiter über den Autor, Abfassung und Inhalt des Stückes, gewöhnlich vor der Aufführung, ferner über Lehre und Moral des Spieles, besonders nach Beendigung der Vorstellung, so gewinnt er an Ausführlichkeit für seinen Vortrag. Auch der Gunst des Publikums muß er Rechnung tragen. Um sie bemüht er sich besonders bei seinem letzten Auftreten, sei es nun der klingenden Münze oder der Ehre wegen. Doch nicht immer verteilen sich so seine Aufgaben. Die Belehrung, Moralbetonung und das Gunstwerben des Epilogs sind zwar durchgängig dessen Eigentümlichkeit geblieben, der Prolog hingegen wandelt sich. Widmet er sich im Mysterium besonders der Ankündigung und Inhaltsangabe, so schlägt er in der Moralität, unter deren ganze Richtung er gerät, einen moralisierenden Ton an. Unter allgemeineren, belehrenden Betrachtungen und Wahrheiten mit Erhärtung aus allen möglichen Quellen bemüht auch er sich zugleich noch mehr um den Beifall der Hörer. Es verringert sich dagegen die Zahl der Verkehrsformen. Das patriarchalische, joviale, gefühlsmäßige Verhältnis zwischen Schauspieler und Zuhörerschaft besteht nicht mehr in dem Maße wie früher. Mit der Erweiterung des Prologs durch Einwirkung der Moralität wächst auch sein durchschnittlicher Umfang gegen früher. Hamlet könnte den Vergleich mit dem Denkspruch auf einem Ringe bei ihnen nicht wagen. Der Stoff der Moralität greift sozusagen in das Bereich des Prologs über, dieser verwächst enger mit ihr und wird ein von ihr weniger trennbares, fast notwendiges Requisit. So erklärt sich denn auch seine größere Verbreitung und sein fast regelmäßiges Auftreten im letzten Teil des betrachteten Zeitabschnittes. Um jedoch wieder eine

gewisse Trennung eintreten zu lassen, gibt man ihm wie dem Epilog eine vom Stück selbst abweichende Form. Innerlich macht dieser nicht wie jener eine scharfe Wandlung durch, wenn zwar die Moral in ihm später vielleicht auch etwas stärker betont wird. An Umfang bleibt der Epilog ungefähr wie früher. An Verbreitung in selbständiger Form gewinnt er nicht, nimmt aber relativ bedeutend dadurch zu, daß der Epilog mit der weitverbreiteten figürlichen Vermittlung am Ende des Spieles im großen und ganzen identisch ist. Die Aufführung ist für Prolog wie Epilog, wenn man von besonderen Erscheinungen, wie den „Großprologen", „Stationsprologen" und dem „Expositor equitando" absieht, immer die gleiche geblieben. Beide gewinnen in der betrachteten Zeit eine sächliche allgemeine Bezeichnung und zwar diese als einzige Gabe der Antike. Prolog wie Epilog stellen sich uns so aus inneren wie äußeren Bedürfnissen organisch erwachsen dar.

Literatur-Verzeichnis.

Adamsspiel, hsg. v. K. Grass. 2. verbesserte Auflage. Halle 1907.
Brotanek, R.: Die englischen Maskenspiele. Wien 1902.
Carmina Burana. lateinische und deutsche Lieder und Gedichte, hsg. von J. A. S. in der Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart. Bd. 16. Stuttgart 1847.
Chambers, E. K.: The Mediaeval Stage. Vol. I, II. Oxford 1903.
Cloetta, W.: Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance; I. Komödie und Tragödie im Mittelalter. Halle 1890.
Creizenach, W.: Geschichte des neueren Dramas; Bd. I. Mittelalter und Frührenaissance. Halle 1893.
D'Ancona, A.: Origini del Teatro Italiano. Seconda edizione, Turin 1891. Bd. I.
Davidson, Ch.: Studies in the English Mystery Plays. Yale University 1892.
Deimling, H.: Textgestalt und Textkritik der Chester Plays. Berliner Diss. 1890.
Du Méril: Les Origines latines du théatre moderne. Leipzig, Paris 1897.
Ebert, Adolf: Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Dramas: I. Die ältesten italienischen Mysterien. Eberts Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur. Bd. V. Leipzig 1864.
— Die Englischen Mysterien. Eberts Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur. Bd. I. Berlin 1859.
Fischer, Rud.: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie. Strassburg 1893.
Fleay, F. G.: A Biographical Chronicle of the English Drama, 1559—1642. London 1891. Vol. I, II.
Froning, R.: Das Drama des Mittelalters. Bd. I—III. Stuttgart.
Greban, A.: Le Mistère de la Passion. Paris 1878.
Halliwell-Philipps, J. O.: Outlines of the Life of Shakespeare. Bd. I. London 1887.
von Hase, K.: Das geistliche Schauspiel. Gesammelte Werke, Bd. VI. Leipzig 1892.
Hohlfeld, A.: Die altenglischen Kollektivmysterien. Anglia XI. Halle 1889.
Hunter, M.: Notes on the Interlude of Wealth and Health. The Modern Language Review, Bd. III. Cambridge 1908.
Johannisspiel zu Dresden. Mitteilungen v. O. Richter. Neues Archiv für sächs. Gesch. Bd. 4. Dresden 1883.
Klein, J. L.: Geschichte des Dramas. Leipzig. Bd. IV 1866, Bd. XII 1875.
Körting, G.: Grundriss der Geschichte der englischen Literatur. Münster 1905.
Künselsauer Fronleichnamsspiel. Auszug von H. Werner. Germania IV, 338 ff. Wien (1859).
Lange, C.: Die lateinischen Osterfeiern. München 1887.
Liebermann, F.: Das Osterspiel zu Leicester. Archiv für das Studium der neuen Sprachen und Literaturen. Band 107, Braunschweig 1901.
Lott, B.: Der Monolog im englischen Drama von Shakespeare. Diss. Greifswald 1909.
Lüders, F.: Prolog und Epilog bei Shakespeare. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. V. Berlin 1870.
Méril, Du: Siehe unter Du Méril.

Mila y Fontanals, M.: El canto de la Sibila en lengua de oc. Romania 9. Paris 1880.
Miracles de Notre Dame, les. Hsg. von G. Paris und U. Robert. Société des anciens Textes français. Paris 1876 ff.
Mistère du Viel Testament, le. Hsg. von J. v. Rotschild und E. Picot. Société des anciens Textes français. Band I—VI. Paris 1878—1891.
Mone, F. J.: Schauspiele des Mittelalters. Bd. I, II. Karlsruhe 1846.
Murray, J. A. H: The Oxford English Dictionary. A new English Dictionary. Oxford 1888 ff.
Pollard, A. W: English Miracle Plays, Moralities and Interludes. Oxford 1890.
Schröer, A.: A Comédy concernynge thre Lawes von Johan Bale, Excurs über die Metrik. Anglia V. (1882).
Sepet, M.: Les prophètes du Christ. Bibliothèque de l'école Des Chartes. Bd. 1867, 1868, 1877. Paris.
ten Brink, B.: Geschichte der englischen Literatur. Bd. I, II. Strassburg 1893.
Thien, H.: Über die englischen Marienklagen, Diss. Kiel 1906.
Ulrici, H.: Shakespeares dramatische Kunst. Leipzig 1847.
Ungemach, H.: Die Quellen der fünf ersten Chester Plays. Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, Bd. I. Erlangen und Leipzig 1890.
Ward, A. W.: A History of English Dramatic Literature to the death of Queen Anne. Vol. I. London 1875.
Ward, A. W. and Waller, A. R.: The Cambridge History of English Literature. Vol. V. Cambridge 1910
Warton, Th.: History of English Poetry from the twelfth to the close of the sixteenth century, edited by W. C. Hazlitt. Vol. III. London 1871.
Wright, Th.: Early Mysteries and other Latin Poems of the XIIth and XIIIth centuries. London 1844.
Zerbster Procession: Beschreibung einer im Jahre 1507 zu Zerbst aufgeführten Procession von Friedrich Sintenis. Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. 2. 1842.

Ausgaben der englischen Dramen.

Sammlungen: Early English Text Society;
Malone Society Reprints;
Shakespeare Society Publications;
Early English Dramatists, hsg. von J. S. Farmer;
Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, hsg. von A. Brandl, Strassburg 1898;
A select Collection of Old English Plays originally published by Robert Dodsley. Fourth Edition by W. C. Hazlitt. London 1874. (Dodsley-Hazlitt).

Drama des I. Hauptteils (bis 1538).

Abraham und Isaak. Ein mittelenglisches Misterium aus einer Dubliner Handschrift, hsg. von R. Brotanek. Anglia Bd. 21. Halle 1899.
Abraham und Isaak aus dem östlichen Mittelengland, auch Bromeplay genannt. The Non-Cycle plays edit. by O. Waterhouse (Early English Text Society, Extra Series 104) 1909.
Brome Play, siehe voriges Spiel.

Burial of Christ and Resurrection. Hsg. von F. J. Furnivall: Digby Plays. (Early English Text Society Extra Series 70) 1896.
Calisto and Melibäa. In: Old English Plays von R. Dodsley, 4. Edition v. W. C. Hazlitt I. Vol. London 1874.
Castle of Perseverance. Hsg. von F. J. Furnivall und A. W. Pollard: Macro Plays (Early English Text Society Extra Series 91) 1904.
Chester Plays. Hsg. von H. Deimling (Early Engl. Text Society Extra Ser. 72) 1893.
— Hsg. von Th. Wright (Shakespeare Society Publications) London 1843. 1847.
Conversion of St. Paul. Hsg. von F. J. Furnivall: Digby Plays (Early Engl. Text Soc. Extra Ser. 70) 1896.
Coventry Mysteries, siehe unter: Ludus Coventriae.
Coventry Shearmen and Taylors' pageant, siehe unter: Shearmen and Taylors' pageant.
Coventry Weavers' pageant, siehe unter: Weavers' pageant.
Darius (latein. Spiel) von Hilarius. Ausg. J. J. Champollion-Figeac: Hilarii Versus et Ludi. Paris 1838.
Dux Morand. Einzelrolle aus einem verlorenen Drama des 14. Jahrhunderts, hsg. von W. Heuser. Anglia 30 (1907).
Everyman. In Old English Plays von R. Dodsley, 4. Edition v. W. C. Hazlitt. I Vol. London 1874.
— Hsg von W. W. Greg. Bang's Materialien. Vol. IV, 1904.
Four Elements, Interlude of the —. In Dodsley-Hazlitt I (1874).
Four P. The, von John Heywood. Hsg. von John S. Farmer: The dramatic writings of John Heywood, Early English Dramatists. Vol. 2. London 1905.
Gentleness and Nobility, Of. Ausg. John S. Farmer, Early English Dramatists 1497—1587. London 1908.
Harrowing of Hell. Hsg. von H. Varnhagen. Erlanger Rektoratsprogramm 1898.
Herod's Killing of the Children. Hsg. von F. J. Furnivall: Digby Plays (Early English Text Soc. Extra Ser. 70) 1896.
Heywood, John: Dramatic Writings. Hsg. von John S. Farmer, Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
Hilarius Werke. Hsg v. J. J. Champollion-Figeac: Hilarii Versus et Ludi. Paris 1838.
Hickscorner. In Dodsley-Hazlitt I (1874).
Interlude of Youth. In Dodsley-Hazlitt II (1874).
Interludium de clerico et puella. Hsg. von W. Heuser. Anglia 30 (1907).
Johan Johan the husband, Tyb his wife and Sir John the priest; von John Heywood. Hsg. von John S. Farmer: The dramatic Writings of J. Heywood, Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
Lazarus, lateinisches Spiel, von Hilarius. J. J. Champollion-Figeac: Hilarii Versus et Ludi. Paris 1838.
Liturgische Spiele (Osterfeiern zumeist) in E. K. Chambers: The Mediaeval Stage. Vol. II. Appendix O.-R.
— Shrewsbury-Fragments in O Waterhouse: The Non-Cycle Plays (Early Engl. T. Soc. E. Ser. 104) 1909.
Lucrece, Play of. Hsg. v. W. W. Bang, Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas. 12. Bd., 1905.
Ludus Coventriae (Coventry Mysteries). Hsg. von J. O. Halliwell, Shakespeare Society Publications. London 1841.
Magnyfycence von John Skelton. Hsg. v. R. L. Ramsay. (Early Engl. T. Soc. E. Ser. 98) 1908.

Mankind. Hsg. v. Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898.
Mary Magdalene. Hsg. v. F. J. Furnivall: Digby Plays (Early Engl. T. Soc. E. Ser. 70) 1896.
Nature von Henry Medwall. Hsg. v. Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas. Strassburg 1898.
Noah's Ark. Ein Mysterium aus Newcastle upon Tyne. Hsg. v. Rudolf Brotanek. Anglia 21 (1899).
Pardoner and the Friar, The; von John Heywood. Hsg. von John S. Farmer: The dramatic Writings of J. Heywood, Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
Play of Love, The, von John Heywood. Hsg von John S. Farmer: The dramatic Writings of J. Heywood, Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
Play of Sacrament, The. Hsg. von W. Stokes, Transactions of the Philological Society (Appendix). Berlin 1860-61.
Play of the Weather, von J. Heywood. Hsg. von John S. Farmer: The dramatic Writings of J. Heywood. Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
Pride of Life. Hsg. v. Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898.
Robin Hood-Plays. Hsg. v. J. M. Manly, Specimens of the Pre-Shakesperean Drama. Vol. I. Boston und London 1897.
Satyre of the thrie Estaitis, von Sir David Lindsay. Hsg. v. F. Hall (Early English Text Society. Or. Ser. 37.) 1869.
Shearmen and Taylors' Pageant von Coventry. Hsg v. J. M. Manly, Specimens of the Pre-Shakesperean Drama. Vol. I. Boston und London 1897.
Thersites. In Dodsley-Hazlitt I. 1874.
Towneley Mysteries. Hsg. von G. England (Early English T. Soc. Ex. Ser. 71) 1897.
Weavers' Pageant von Coventry. Hsg. v. F. Holthausen, Anglia 25 (1902).
Wisdom who is Christ. Hsg. v. F. J. Furnivall und A. W. Pollard, Macro Plays (Early English T. Soc Ex. Ser. 91) 1904.
Witty and wittless, Dialogue concerning; von J. Heywood. Hsg. John S. Farmer: The Dramatic Writings of J. Heywood, Early English Dramatists. Vol. II. London 1905.
World and Child, The. In Dodsley-Hazlitt I. (1874).
York Plays. Hsg. v. L. T. Smith. Oxford 1885.

Drama des II. Hauptteils (bis 1581).

Albion, Knight. Hsg. John S. Farmer: Early English Dramatists, Six anonymous plays (Second Series) 1528—1561. London 1906.
All for Money. Hsg. v. E. Vogel. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. 40. Jahrgang. Berlin 1904.
Appius and Virginia von R. B. In Dodsley-Hazlitt IV. (1874).
Bale, The dramatic Writings of John. Hsg. v. John S. Farmer, Early English Dramatists 1495—1563. London 1907.
Cambyses von Th. Preston. In Dodsley-Hazlitt IV. (1874).
Common Conditiones. In A. Brandl: Quellen des weltlichen Dramas in England von Shakespeare. Strassburg 1898.
Conflict of Conscience, The; von N. Woodes. In Dodsley-Hazlitt VI. (1874).

Damon and Pithias, von R. Edwards. In Dodsley-Hazlitt IV. (1874).
God's Promises. Siehe unter: Promises of God.
Hester, Godly Queen. Hsg. von J. S. Farmer: Early English Dramatists 1528—1561. Six anonymous plays (Second Series). London 1906.
Horestes, von J. Pickeryng. Hsg. v. A. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898.
Impatient Poverty. Hsg. v W. Bang. Materialien zur Kunde des älteren Engl. Dramas. Bd. 33, 1911.
Johan the Evangelist. Hsg. v. W. W. Greg. Malone Society Reprints 1907.
John Baptist's Preaching, von J. Bale. Hsg. von J S. Farmer: The dramatic Writings of John Bale. Early Englisch Dramatists 1495—1563. London 1907.
King John of England, von J. Bale. Ausg. dieselbe wie die von John Baptist's Preaching.
Kyng Daryus. Hsg. v. A. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898.
Like will to Like, von Ulpian Fulwel. In Dodsley-Hazlitt III. (1874).
Lusty Juventus, von R. Wever. In Dodsley-Hazlitt II. (1874).
Marie Magdalene. The Life and Repentaunce of; von L. Wager. Hsg. von Carpenter., Chicago 1904.
Marriage of Wit and Science, The. In Dodsley-Hazlitt II. (1874).
Marriage of Wit and Wisdom, The. Hsg. v. J. O. Halliwell-Philipps, Shakespeare Society Publications. London 1846.
New Custom. In Dodsley-Hazlitt III. (1874).
Nice Wanton. In Dodsley-Hazlitt II. (1874).
Norwich Whitsun Plays Siehe unter: Whitsun Plays.
Patient Grissell, Comedy of; von John Phillip. Ausg. Malone Soc. Reprints 1909
Respublica. Hsg. v. Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898
Promises of God, The chief; von J. Bale. Hsg. von J. S. Farmer: The dramatic writings of J. Bale, Early Engl. Dramatists 1495—1563. London 1907.
Temptation of our Lord, The; von John Bale. Ausg. die gleiche wie die von Promises of God von J. Bale.
The longer thou livest, the more foole thou art; von W. Wager. Hsg. v. A Brandl. Shakespeare Jahrbuch 36. Berlin 1900.
Three laws, A comedy concerning; von J. Bale. Hsg. von J. S. Farmer: The dramatic writings of J. Bale, Early Engl. Dramatists 1495—1563. London 1907.
Tide tarriethno man, The; von G. Wapull. Hsg. v. E. Rühl, Shakespeare-Jahrbuch 43. Berlin-Schöneberg 1907.
Tom Tyler (Tiler) and his Wife. Hsg von J. S. Farmer: Early English Dramatists 1528—1561, Six anonymous plays (Second Series), London 1906.
Trial of Treasure, The. In Dodsley-Hazlitt III. (1874).
Wealth and Health. Ausg. Malone Society Reprints 1907.
Whitsun Plays von Norwich. Hsg. v. J. M. Manly, Specimens of the Pre-Shaksperean Drama I. Vol. Boston und London 1897.
Wit and Science, The Play of; von John Redford. Hsg. von J M. Manly, Specimens of the Pre-Shaksperean Drama I. Vol. Boston und London 1897.

Nichtdramatische englische Literatur.

Amis and Amiloun. Hsg von E. Kölbing. Altenglische Bibliothek, Band 2. Heilbronn 1884

Ancren Riwle. Edit. by James Morton. Camden Soc. London 1853.

Arthour and Merlin. Hsg. v. E. Kölbing. Altenglische Bibliothek, Band 4. Leipzig 1890.

Arthur. Edit. by F. J. Furnivall. (Early Engl. T. Soc. O. S. 2) 1864.

Assumpcioun de Notre Dame in dem folgenden.

Assumption of our Lady. Edit. by M. Knight (Early Engl. T. Soc. O. S. 14) 1866.

Beues of Hamtoun. Hsg. von E. Kölbing. (Early Engl T. Soc. E. S. 46, 48, 65) 1885, 1886, 1894.

Cato, ein englischer (Catos Sprüche). Hsg. von O. Goldberg. Anglia 7 (1884).

Chaucer, The complete Works of G. Edit. by W. W. Skeat. Oxford, Clarendon Press.

Cleaness. Early English Alliterative Poems edit. by R. Morris. (Early Engl. T. Soc O. S. 1, 2. Edit.) 1869.

Destruction of Troy Edit. by D. Donaldson and G. A. Panton. (Early Engl. T. Soc. O. S. 39, 56) 1869, 1874.

Erl of Tolous and the Emperes of Almayn, The. Hsg. von G. Lüdtke. Sammlung englischer Denkmäler, Berlin 1881.

Exodus. siehe unter Genesis.

Floris and Blauncheflour. Hsg. von G. H. MacKnight. (Early Engl. T. Soc. O. S. 14) 1866.

Genesis and Exodus. Hsg von R. Morris London 1865.

Guy of Warwick. Edit. by J. Zupitza. (Early Engl. T. Soc. E. S. 25, 26, 42, 49, 59) 1875, 76, 83, 87, 91.

Hali Meidenhad. Edit. by O. Cockayne. (Early Engl T. Soc. O. S. 18) 1866.

Havelok. Hsg. von F. Holthausen. Heidelberg 1901.

Hic incipit Assumpcio Beate Marie, siehe unter: Assumption of our Lady.

Hoccleve's Works. Edit. by F. J. Furnivall (Early Engl. T. Soc. E. S. 61, 72) 1892, 1897.

Homilien. Specimens of Early English edit. by R. Morris. 2 Parts. Oxford 1887, 1889

King Horn. Edit. by Mac Knight. (Early Engl. T Soc. O. S 14. 2. edit.) 1901.

Land of Cokayne. Early English Poems and Life of Saints edit. by F. J. Furnivall, for the Philological Society, Berlin 1862.

Langland: Vision of Piers the Ploughman. Edit. by W. W. Skeat. (Early Engl. T. Soc. O. S. 28, 38, 54) 1867, 69, 73.

Laud Troy Book. Edit. by E. Wülfing. (Early Engl. T. Soc. O. S. 121 Part I) 1902.

Launfal. Hsg von M. Kaluza. Engl. Studien 18. Leipzig 1893.

Legendary, The early South-English. Edit. by C. Horstmann (Early Engl. T. S. O. S. 87) 1887.

Legenden, altenglische. Hsg. v C. Horstmann. Neue Folge, Heilbronn 1881.

Legends of the Holy Rood. Edit. by R. Morris (Early Engl. T. Soc. O. S. 46.) 1871.

Libeaus Desconus. Hsg. von M. Kaluza. Altenglische Bibliothek 5, Leipzig 1890.

Life of St Katharine. Edit. by E. Einenkel. (Early Engl. T. S. O. Ser. 80) 1884.

Listade of St. Juliana. Edit. by T. O. Cockayne and E. Brook. (Early Engl. T. Soc. O. S. 51) 1872.

Lydgates Legenden in den Altenglischen Legenden. Hsg. v. C. Horstmann. neue Folge Heilbronn 1881.
Minots Gedichte (Auswahl). Altenglische Sprachproben, hsg. v. E. Mätzner, Bd. I. 1. Abt. Berlin 1867.
Morte Arthur. Edit. by E. Brook. (Early Engl. T. Soc. O. S. 8, 2. Edit.) 1871.
Oktavian. Hsg. von G. Sarrazin. Altenglische Bibliothek. 3. Bd. Heilbronn 1885.
Ormulum, The. Edit. by R. Holt. Vol I, II. Oxford 1878.
Otuel. Edit. by S. J. Herrtage. (Early Engl. T. Soc. E. S. 39) 1882.
Pearl. Early English Alliterative Poems edit by R. Morris. (Early Engl. T. Soc. O. S. 1, 2. Edit.) 1869.
Pierce the Ploughmans Crede. Edit. by W. Skeat. (Early Engl. T. Soc. O. S. 30) 1867.
Pricke of Conscience by Richard Rolle de Hampole. Edit. by R. Morris. Berlin 1863.
Robert of Brunne's Handlyng Synne. Edit. by F. J. Furnivall. (Early Engl. T. Soc. O. S. 119, 123) 1901, 1903.
Romans of Partenay. Edit. by W. Skeat. (Early Engl. T. Soc. O. S. 22) 1866.
Rouland and Vernagu. Edit. by S. J. Herrtage. (Early Engl. T. Soc. E. S. 39) 1882.
Sege of Melayne. Edit by S. J Herrtage. (Earl. Engl. T. Soc. E. S. 35) 1880.
Seinte Marherete. Edit. by O. Cockayne. (Early Engl T S. O. S. 13) 1866.
Sir Gawayne and the Green Knight. Hsg. von R. Morris. London 1864. 4 Edition, revised 1897.
Sir Gouther. Hsg. von K. Breul. Oppeln 1886.
Soul's ward. Specimens of Early English edit. by R. Morris. 2 Parts. Oxford, 1887, 1889.
Sowdone of Babylone. Edit. by Dr. Hausknecht. (Early English T. Soc. E. S. 38) 1881.
Tale of Gamelyn. Edit. by W. W. Skeat. Oxford 1884.
Thomas of Erceldoune. Hsg. v. A. Brandl. Sammlung englischer Denkmäler. Berlin 1880.
Vices and Vertues. Part I. Edit. by F. Holthausen. (Early Engl. T. Soc O. S. 89) 1888
Voiage and Travaile of Sir John Maundeville. Probe in: Altenglische Spracheproben, hsg. v. E. Mätzner. Band I. 2. Abt. Berlin 1869.
Wars of Alexander. Edit. by W. Skeat. (Early Engl. T. Soc. E. S. 47) 1886.

Lebenslauf.

Ich, Otto Spaar, evangelischer Konfession, wurde am 24. Februar 1889 zu Rockenberg (Kreis Friedberg) in Oberhessen als Sohn des Großh. Rendanten Heinrich Spaar und seiner Ehefrau Elisabeth geb. Robert geboren. Von 1895 bis 1905 besuchte ich die Grossh. Realschule zu Alsfeld. Frühjahr 1905 trat ich in die Unter-Prima des Grossh. Realgymnasiums zu Giessen ein und bestand dort Ostern 1907 die Reifeprüfung.

Ich studierte darauf neuere Philologie an den Universitäten Gießen S. S. 1907 bis S. S. 1908, Leipzig W. S. 1908-09, Kiel S. S. 1909 und Giessen W. S. 1909-10 bis S. S. 1911. Das Examen für das höhere Lehramt bestand ich W. S. 1912-13.

Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren und Dozenten: Behaghel, Brandenburg, Daenell, Deussen, Deutschbein, Groos, Gering, Haller, Helm, Hirt, Holthausen, Horn, Kauffmann, Köster, Lamprecht, Lipps, Messer, Rachfahl, Roloff, Siebeck, Sievers, Strack, Vogt, Watzinger.

Alsfeld, 12. Februar 1913.